

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



DANÇA MACABRA - MASCARADA

**Contribuições de Conservação Restauro para uma Pintura do
Acervo da FBAUL**

Rui Manuel Malveiro Pacheco

Dissertação

Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Fernando Rosa Dias e pela Professora Doutora
Marta Cunha Monteiro Manso

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Rui Manuel Malveiro Pacheco, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “*Dança Macabra* Contribuições de Conservação e Restauro para uma Pintura do Acervo da FBAUL”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



[Rui Manuel Malveiro Pacheco]

Lisboa, 27 de dezembro de 2017

RESUMO

Dança Macabra, título de atribuição da composição pictórica contemporânea a óleo sobre tela de 1965 com caráter expressionista, integrada durante o inventário da Coleção de Pintura em 2010, na Reserva de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A dificuldade de compreender o grafismo que firma a pintura impossibilitou durante muito tempo destrinçar a sua autoria e origem, conduzindo o objeto artístico a um longo período de negligência com repercussão para a generalidade do seu estado de conservação, visível através da quantidade e tipologia de anomalias que apresenta.

A multidisciplinariedade investigativa presente nesta dissertação, sob a forma de estudo contributivo de conservação e restauro no âmbito da arte contemporânea, pretende trazer agora um conjunto de respostas para as inquietações historiográficas e de preservação-restauro que este bem artístico tão singular levantava. Aliam-se, pela primeira vez, uma série de ações interdisciplinares com o objetivo de esclarecer a autoria da pintura, definir a sua contextualização histórico-artística e a articulação destes aspetos com diligências de conservação e restauro dentro de uma orientação consertada para a arte contemporânea.

A atribuição da obra ao pintor António José Guerra Ferramentas, antigo aluno da ESBAL, sua categorização como exame de saída do Curso Complementar de Pintura de 1963-65 e desambiguação temática, reforçaram a já evidente necessidade de realização de um estudo técnico-material sobre a obra. A ação foi suportada por um conjunto de exames (fotografia de Luz Incidente, Transmitida e Rasante; fotografia da Fluorescência induzida pela radiação UV, e de análises (Espectrometria de Fluorescência de Raio X Dispersiva em Energia e Microespectroscopia Raman).

A reunião destas metodologias aplicadas à pintura revelaram ser uma ferramenta útil para o levantamento dos processos de degradação instalados, facultando o seu diagnóstico e permitindo traçar um breve historial da caracterização material dos pigmentos e corantes de síntese utilizados na sua execução. Através do ED-XRF identificou-se nas regiões amarela, vermelha, verde e borgonha os elementos S, Ca, Ba, Fe, Zn, Hg, Pb e Sr indicadores para a caracterização molecular dos vários pigmentos, corantes de síntese, carga e impurezas no grupo de amostragem. A μ -Raman confirmou na mostragem o monoazo PY (1:1) C.I. 11680:1, o PR (4) C.I.12085, os polimorfos FcCu PB (15:4) C.I.74160:4 *green shade* e PB (15:6) C.I. 74160:6 *red shade* e as moléculas do PW (4) C.I. 77947 do PW (21) C.I. 77120 e do PR (101) C.I.77491.

A delineação da metodologia de intervenção constitui um incentivo à devolução da pintura ao seu equilíbrio físico-químico e estético e pretende fomentar a divulgação de um dos trabalhos artísticos de uma personalidade do mundo da arte contemporânea portuguesa do século XX, por redescobrir e há espera de um meritoso reconhecimento.

Palavras-Chave:

José Guerra; Arte Contemporânea; Estudo Material; Metodologia de Intervenção

ABSTRACT

Dance Macabre, title of attribution of the contemporary oil painting composition dated from 1965 with expressionist features, integrated during the inventory of the Pictorial Collection at Lisbon's University Fine Arts Faculty Painting Repository in 2010. The struggle to decipher the painting's signature has made it difficult for a long time to understand its authorship and origins, leaving the object to neglect for years while a strong repercussion took over its general conservative state, visible through the variety and class of alterations it bears.

The multidisciplinary investigation presented in this dissertation as a form of a study in conservation and restoration within contemporary art, aims to reveal a set of answers to the historiographical and conservation restoration concerns that this singular artistic good has raised. For the first time a series of interdisciplinary actions are combined to clarify the authorship of the painting, define its historical-artistic contextualization and the articulation of these aspects within a contribution in conservation restoration guidelines in contemporary art.

The painting's attribution to António José Guerra Ferramentas, former painter and student at ESBAL, its categorization as a conclusion thesis for the Complementary Painting Course in 1965 and its thematic disambiguation reinforced the already evident need for a technical and material study of the painting. The action was supported by exams such as Visible Radiation Photograph with Incident, Low and Transmitted Light, Photographic Fluorescence Examination by UV Radiation and Digital Microscopy with Visible and UV Light. The further enrollment of analyses like Energy Dispersive X-Ray Fluorescence (ED-XRF) and micro-Raman spectroscopy (μ -Raman) have enriched the investigation, aiding to the identification of its elemental constitution and composition of its materiality.

The joint venture of these methodologies applied to the painting constituted a useful tool for the characterization of the degradation processes installed, providing a diagnosis and allowing the elaboration of a small material contribution. The ED-XRF identified in the yellow, red, green and burgundy regions S, Ca, Ba, Fe, Zn, Hg, Pb and Sr, elements for the molecular characterization of the various pigments, synthetic dyes, filler and impurities in the samplings. The μ -Raman confirmed the monoazo PY (1:1) CI 11680:1, PR (4) CI 12085, FcCu PB polymorphs (15:4) CI 74160: 4 green shade and PB (15:6) CI 74160: 6 red shade and the molecules of PW (4) CI 77947, PW (21) CI 77120 and PR (101) CI 77491.

The delineation of an intervention proposal is an incentive to claim the painting back to its original physical-chemical-aesthetic balance and fosters the will to advertise the artistic creation of a very relevant figure within the Portuguese Contemporary Art World of the late twentieth century, awaiting to be rediscovered and still sougning for a meritorious recognition.

Key Words:

José Guerra; Contemporary Art; Material Study; Methodology of Intervention

Agradecimentos

A presente investigação foi desenvolvida com o apoio da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, instituição académica frequentada ao longo destes últimos anos que contribuiu para o desenvolvimento e crescimento transpessoal do mestrando que apresenta esta dissertação.

Palavras de reconhecimento ao orientador e coorientadora desta dissertação de Mestrado, Professor Doutor Fernando Rosa Dias e Professora Doutora Marta Manso pelo apoio proporcionado.

Agradecimentos ao restante corpo docente do Mestrado em Ciências da Conservação e Restauro de Produção de Arte Contemporânea com os quais foi um privilégio privar e colegas da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa com quem direta ou indiretamente foram estabelecidas relações de proximidade durante o processo académico.

Gratidão dirigida ao professor mestre Gil Teixeira Lopes e professora Matilde Marçal cuja contribuição foi elementar para determinar a autoria e traçar uma contextualização histórica e artística da pintura em análise.

À professora Elisabeth Évora Nunes ponte de comunicação com a Doutora Maria Luísa Guerra (irmã do pintor) pelo seu oportuno testemunho contributivo.

À Dr.^a Teresa Sadio Raposo cujo diálogo informal trouxe luz a aspetos pessoais e características estilísticas gerais do trabalho pictórico do autor.

À Dr.^a Elisabete Oliveira do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes pelo apoio pessoal, disponibilização de material fotográfico, esquemático e informativo que ilustra a *XXVI Missão Estética de Férias* do Funchal e a *Visita de Estudo dos Alunos do 4º ano da ESBAL* a Espanha, permitindo a completude do período académico e respetivo anexo. Uma nota de legitimação e importância ao seu tributo escrito.

Ao professor Tomaz Vieira pela sua contribuição textual e fornecimento da cópia fotográfica da obra *Praça de Touros* de 1968 que enriqueceu o reconto pós académico.

Ao professor Francisco Aquino pelo relevo do testigo de companheirismo, amizade e admiração pela personalidade artística retratada.

Ao Doutor Luís Montalvão da Biblioteca do MNAA pela ajuda na busca de documentação do Curso de Conservador de Museus no Museu Nacional de Arte Antiga promovido pelo Ministério da Educação Nacional, através da D. G. E. S. e das Belas-Artes (1967-1969).

À Doutora Maria Luísa Guerra, apoio basilar neste longuíssimo trilha de conhecimento e procura de verdade cujo caráter humano, dedicação fraternal e persistência a tornam um exemplo para todos.

Um abraço caloroso ao José Guerra que de maneira subliminar e intangível me proporcionou a oportunidade de dar voz ao seu imensurável e “polimórfico” legado artístico.

A todos os Pais que personificam um vínculo e são o veículo de amor incondicional.

Aos presentes, aos menos presentes e aos ausentes durante todo este percurso académico. Um grande bem-haja.

Almada, dezembro de 2017

Ao pintor, desenhador, caricaturista, aguarelista, gravador, *designer* gráfico, ilustrador, músico, *Feiticeiro do Fado* e artista, mestre Guerra.

Esta beleza toda é tão grande, tão forte e confusa que é mais beleza para ver que para reproduzir. É ver, olhar, olhar, tornar a ver e das duas uma: ou abrir a boca ou ficar parado, mudo, calmamente sentados a deixarmo-nos penetrar nesta contemplação toda.

É preciso ver, é preciso estar aqui para poder compreender o que digo; depois pintar, pintar sim (mas se se conseguir) a impressão que nos ficou do que se viu. Isto, como penso, será a posição mais válida de um pintor. Porque pintar fielmente a beleza do que se vê, é impossível.

Ninguém tenha peneiras que o não consegue, nunca. Por isso, se é impossível pintar o que “está lá”, o que há a fazer é baseado no que “está lá” pintar o que se “sentiu lá”. E digo-vos que é impressionante.

Passá-lo à tela é mais ainda.¹

António José Guerra Ferramentas

¹ Carta redigida à família a partir do Funchal a 27 de agosto de 1963 excerto da transcrição fornecida pela Doutora Maria Luísa Guerra, irmã do Pintor José Guerra.

Índice Geral

Introdução	1
Capítulo 1 - Documentação histórico artística da obra	10
1.1 - O curso complementar de pintura (1963-1965)	10
1.2 - <i>Dança Macabra versus Mascarada</i>	20
1.3 - Influências artísticas para uma consonância de estéticas	21
Capítulo 2 - Documentação técnica da obra	33
2.1 - <i>Corpus pictórico</i> em estudo	33
2.2 - Contexto artístico a montante	36
2.3 - <i>Mascarada</i> , constituição, tecnologias e materiais de produção	37
Capítulo 3 - Diagnóstico e estado de conservação	44
Capítulo 4 - Estudo contributivo para o conhecimento da materialidade da pintura <i>Mascarada</i> de José Guerra.....	52
4.1 - Discussão dos resultados por ED-XRF e por μ -Raman para <i>Mascarada</i>	57
4.2 - Considerações finais do estudo contributivo para o conhecimento da materialidade da pintura <i>Mascarada</i> de José Guerra.....	65
Capítulo 5 - Metodologia de intervenção.....	67
Considerações Finais	85
Bibliografia Geral	93

Anexos

Anexo I - A propósito de António José Guerra testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes	100
Anexo II - Cartaz	108
Anexo III - Catálogo da exposição dos trabalhos da XXVI <i>Missão Estética de Férias</i> no Funchal	110
Anexo IV - Processo ESBAL do Aluno António José Guerra Ferramentas	112
Anexo V - Métodos de exame e análise realizados em <i>Mascarada</i>	140
(1) - Exames com radiação visível: fotografia com Luz Incidente, Rasante e Transmitida	140
(2) - Exame Fotográfico da Fluorescência provocada pela radiação UV.....	141
(3) - Microscopia Digital à Luz Visível e Ultravioleta.....	142
(4) - Espectrometria de Fluorescência de Raio - X Dispersiva em Energia (ED-XRF).....	144
(5) - Microespectroscopia Confocal Raman (μ -Raman).....	145
(6) - Resultados	146
Anexo VI - Ficha técnica de conservação restauro	158
Anexo VII - José Guerra, biografia e percurso artístico (1934 - 1977)	168
1 - Infância e período pré - académico (1934 - 1958).....	169
1.1 - Picasso e Guerra expressões de uma precocidade representativa.....	176
2 - A Reforma de 1957	186
3 - O período académico (1958 - 1963)	188
3.1 - Trupe de Saltimbancos	224
3.2 - Participantes na viagem de finalistas a Espanha, ESBAL (1964).	226
4 - O período pós académico (1966 - 1977)	230
4.1 - A revolução no grafismo	238
4.2 - O fado - canção	247
Anexo IX - António J. Guerra F., cronologia histórico artística (1934-2016)	254
Anexo X - Tributos	259
Anexo XI - «Mestre Guerra», fados (poemas)	262
Índice de figuras	265
Índice de tabelas	273
Índice de quadros.....	273

Lista de Acrónimos, Siglas e Símbolos

BD	Banda Desenhada
CFA - UL	Centro de Física Atómica da Universidade de Lisboa
CIEBA	Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes
CUF	Companhia União Fabril
EM	Espetro Eletromagnético
EBAL	Escola de Belas-Artes de Lisboa
ED-XFR	Espetrometria de Fluorescência de Raios-X Dispersiva em Energia
ESBAL	Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa
EXPM	Expurgo, Desinfestação e Higienização. Lda.
FBAUL	Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FCTUNL	Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa
FIL	Feira Internacional de Lisboa
ICOM-CC	International Council of Museums - Committee for Conservation
MAC	Movimento de Arte Contemporânea
MEV	Microscopia Eletrónica de Varrimento
MV	Museu Virtual
PGCP	Plano Geral de Conservação Preventiva
μ -Raman	Microespectroscopia Raman
SNBA	Sociedade Nacional de Belas Artes
SNI	Secretariado Nacional de Informação
UV	Ultravioleta



Fig. 1 - Autor desconhecido, *Dança Macabra* (título atribuído durante o tombo da obra em 2003 ou 2007), 1965, óleo sobre tela, 1,45 x 2,05 cm (sem moldura). FBAUL, inventário N.º 000003779. Imagem: Rui Malveiro, 2014.

Introdução

Em novembro de 1957 a Reforma da Escola de Belas Artes de Lisboa (EBAL) origina a Escola Superior de Belas-Artes² pela primeira vez são feitas diligências para a requalificação do Ensino Artístico e impõe-se cada vez mais uma formação de carácter integralista.

No último quartel do século XX, grandemente instigado pelos movimentos renovadores do 25 de Abril de 1974, o Ensino Artístico é novamente alvo de uma grande transformação. As alterações são acompanhadas por mudanças dos estatutos profissionais das carreiras dos docentes e, paralelamente, assiste-se a um crescimento exponencial da população estudantil.

O aumento do número de alunos e a fruição contínua dos espaços da instituição contribuíram para que os objetos expostos um pouco por toda a faculdade passassem a apresentar níveis patológicos preocupantes. Nalguns casos a causa imediata era explicada por atitudes de desmazelo ou ainda mais preocupante, ações gratuitas de «vandalismo»³.

² Decreto-Lei nº 41 382/1957 de 14 de novembro, Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes [em linha]. Diário da República: I Série - Nº 258 -14 de novembro de 1957 [acesso a 05 de julho de 2014] disponível em <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/1957/11/25800/10741076.pdf>.

³ *Id.*, p.15.

A remoção do património pictórico⁴ e sua salvaguarda, para além dos locais de exposição pública, foi a solução imediata encontrada na última década do séc. XX⁵. A primazia foi dada à pintura pois patenteava as situações mais deficitárias de conservação.

Resguardadas do público estudantil e armazenadas em salas que aos poucos foram ficando lotadas o processo acabou por transformar as áreas de resguardo em depósitos de quadros e contribuiu para graves problemas de deformação material nas obras. As parcas circunstâncias de acondicionamento e a total ausência de monitorização originaram condições ambientais nefastas que facilitaram a agressão de agentes silenciosos e fomentaram o surgimento de focos de biodeterioração⁶. Fundamentalmente, houve um conjunto de decisões que involuntariamente acabaram por submeter o espólio pictórico a um estado de obscurantismo ao condicionar a sua exposição e acessibilidade a diferentes públicos⁷.

Ao mau estado de conservação do acervo e impossibilidade de se “acudir” a cada obra individualmente, acresce a constatação de que as catalogações e pré inventários realizados em diferentes momentos continham bastantes incongruências⁸, ou não estavam organizados de acordo com a Regulamentação Museológica mais recente. Para fazer face a estas problemáticas em 2007 torna-se expressa a vontade de realizar nova inventariação da coleção de pintura, agora com base numa organização documental criteriosa que pudesse facultar o seu estudo⁹, promovendo uma política de conservação restauro concertada.

Luís Lyster Franco, menciona que os primeiros trabalhos de “tombo” tiveram a cooperação estreita dos alunos das áreas académicas de Ciências da Arte e Património, Museologia e Museografia, o que promoveu, numa primeira instância a reestruturação da organização de alguns aspetos da coleção e possibilitou o contacto dos discentes de diferentes áreas com aspetos mais práticos do seu aprendizado teórico-disciplinar.

O espólio até hoje reunido representa uma montra dos diferentes ambientes da produção de pintura que muito têm contribuído para o enriquecimento da herança patrimonial das Belas-Artes ao longo dos tempos.

No grupo de 1116 obras organizadas encontravam-se representadas temáticas pictóricas que vão desde as academias ao retrato, da pintura naturalista à pintura histórica, passando pela decorativa e abstrata¹⁰, para além de exercícios de ingresso de docentes e trabalhos de finalização de curso, categoria em que se insere a obra retratada neste estudo.

⁴ Entre outro património com valor artístico semelhante.

⁵ Cf. FRANCO, Luís, «Pintura do Acervo da FBAUL: uma coleção para o futuro» in AA.VV., *Atas do Seminário Internacional, O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*, SEMEDO, Alice (cor.), Porto, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2014, p.48. [Em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf>. [Acesso a 05 de maio 2015].

⁶ Insetos xilófagos e microrganismos (fungos).

⁷ Cf. FRANCO, *op. cit.*, p. 49, [em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf>. [acesso a 05 de maio 2015].

⁸ Cf. FRANCO, Luís, «A coleção: relatos de uma investigação em curso», in *O Restauro regressa às Belas-Artes, Retratos da Reserva de Pintura*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - CIEBA, 2011, p.24.

⁹ Histórico e científico.

¹⁰ Cf. FRANCO, Luís L., *op. cit.*, pp.49-50. [em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf>. [acesso a 05 de maio 2015].

Abril de 2009 traz a inauguração do espaço que presentemente acondiciona a Reserva de Pintura da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. A sala da reserva, embora um pouco diminuta, comporta 394 pinturas¹¹. Alguns exemplares já foram alvo de uma pré-inventariação e a coleção apresenta-se ordenada por uma ponderação de composição imagética¹² e cronológica.

A boa gestão do espaço foi conseguida através da colocação das pinturas em gavetas de arrumo que permitem de forma relativamente fácil a sua remoção e observação para ações de estudo e investigação académica. Atividade que tem sido bastante estimulada ao longo destes últimos anos no corpo estudantil das áreas das Ciências das Artes¹³ e que possibilitará contrariar a longo prazo a circunstância de existirem ainda nesta instituição cerca de «um milhar de pinturas por tratar das quais metade se encontram também por inventariar»¹⁴.

Reunir para preservar é uma lenta e árdua tarefa. Para cumprir esse objetivo será necessário não olvidar as vertentes do espetro que esta dinâmica implica. Um dos passos basilares do processo é constituído pela documentação das características históricas, contextuais e conceptuais dos objetos. A segunda instância é complementar à anterior e diz respeito à fundamentação provida pela investigação e análise científica.

A conjugação deste binómio de conhecimentos em inventário conduz à requalificação de uma coleção e à necessidade de gestão de um património, agora reconstituído, através da aplicação de políticas de conservação-restauro que procurem dar continuidade à sua salvaguarda. Este propósito fundamenta esta investigação, cujo elemento central é a pintura *Dança Macabra* (**Fig.1**).

O estado da questão introduz uma pintura a óleo sobre tela com um carácter expressionista incorporada no Acervo de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2010.

A *Dança Macabra*, encontra-se inventariada com o registo FBAUL - 000003779. O quadro apresenta características de uma Prova de Saída e a data inscrita na superfície pictórica (1965) permite associá-la ao período da antiga Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Um aparente "Guimo" (a) (grafismo), visível no canto inferior esquerdo da obra serviu durante muito tempo como sinónimo da sua identificação artística, mas, na realidade, este último aspeto tem estado envolto sob uma capa de anonimidade.

A linha representativa da pintura incorpora uma espécie de dança figurativa. Onze personagens aparentam libertar-se das exigências da lógica e da razão quotidiana e parecem alvitrar o mundo subconsciente do artista. A composição chama a atenção do espetador pela sua estranheza cénica, expressividade e forte paleta. Ao impacto visual acresce a sua grande dimensão e, o seu mau estado de conservação.

¹¹ Em 2010 o acervo sofreu duas ações de desinfestação com recurso a expurgo com azoto por anóxia.

¹² Temática e tipologia de imagem.

¹³ Licenciaturas, Mestrados e Doutoramentos.

¹⁴ FRANCO, Luís, «Uma viagem pela coleção de pintura da FBAUL», in O Restauro regressa às Belas-Artes, Retratos da Reserva de Pintura, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - CIEBA, 2011, p.16.

Elemento artístico contemporâneo, a pintura facilmente poderá ser confundida com uma representação artística mais antiga. A temática, as personagens e o estilo, se apreciados com irreflexão sem esforço potenciarão esta interpretação.

Dança Macabra (título de atribuição) nunca foi alvo de qualquer estudo historiográfico, artístico, autoral ou de conservação-restauro, permanecendo imaculadamente numa condição de "obra fechada" quer no plano imaterial, quer no plano material.

O processo investigativo agora apresentado pretende tornar-se num primeiro incentivo crítico e sensível para a compreensão da orgânica multidimensional desta obra. Os objetivos que fundamentaram a análise da pintura, combinam aspetos como a busca do autor, a procura de uma contextualização histórico-artística da obra e a sua articulação com sinergias de conservação restauro em concordância com a contemporaneidade do objeto artístico.

A orientação metodológica para este estudo foi desenvolvida a partir de uma única certeza: 1965, a data da produção artística do quadro.

Os valores cromáticos da composição¹⁵, as representações retrato-máscara e a incorreta interpretação da assinatura como "Guimo" (a) originaram a teoria errónea que *Dança Macabra* poderia ser um trabalho artístico do princípio da carreira de José de Guimarães.

A leitura rápida de alguns aspetos biográficos do Pintor José de Guimarães estabelecia que nos últimos anos da década de cinquenta teria tido lições técnicas de desenho e pintura com Teresa de Sousa e Gil Teixeira Lopes, antigos professores da ESBAL.

Os carateres que firmam a pintura pareciam confirmar uma inverosímil semelhança ortográfica com o apelido Guimarães, embora omitissem o primeiro nome. Uma pequena investigação bibliográfica permitiu estabelecer tratar-se de uma característica incomum nos trabalhos de José de Guimarães que, desde o início, sempre foram rubricados com nome e apelido. A própria figuração de *Dança Macabra*, ainda que posteriormente simplificada ou desconstruída pelo artista quando comparada com a maioria das expressões artísticas de José de Guimarães, tornava incongruente a premissa inicial.

A referência ao mestre Gil Teixeira Lopes, a Teresa de Sousa e a ligação com o ensino artístico na ESBAL nos finais da década de cinquenta, compeliram a um aprofundamento da relação destas duas personalidades com a antiga escola até meados de sessenta, altura da produção de *Dança Macabra*.

O levantamento biográfico permitiu apurar que a Professora Teresa de Sousa teria falecido em 1962. No entanto, Gil Teixeira Lopes fora docente de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa entre 1960 e 1995 e, muito provavelmente, poderia ter memória sobre a autoria da pintura.

A dificuldade de contatar diretamente com o mestre Gil Teixeira Lopes conduziu à procura de um organismo que o representasse. A primeira diligência foi dirigida ao MAC (Movimento de Arte Contemporânea), no Largo do Rato, em Lisboa.

¹⁵ O desenvolvimento investigativo trouxe luz a esta similitude de paleta pois o pintor, Pieter Paul Rubens (1577- 1640) constitui uma referência artística para ambos os artistas.

O MAC, muito gentilmente, disponibilizou-se de imediato para contatar com a Professora Matilde Marçal (secretária do mestre Gil Teixeira Lopes) sendo acordado o envio de documentação fotográfica por correio eletrónico para uma identificação do quadro.

A segunda *démarche* telefónica com Gil Teixeira Lopes afasta completamente a hipótese da autoria de *Dança Macabra* pertencer a José de Guimarães. A obra apresenta uma certa familiaridade e comporta características que designa por «grupo de trabalho de Tomaz Borba Vieira». A assinatura é decifrada como Guerra e a pintura é atribuída a José Guerra.

A 28 de maio de 2015 teve lugar, na Galeria de S. Francisco em Lisboa, por ocasião da exposição conjunta *O Tempo do Nosso Tempo* com a pintora Matilde Marçal, o encontro presencial com o mestre Gil Teixeira Lopes. A conversa informal durou aproximadamente uma hora e originou o registo áudio que se apresenta transcrito no Anexo I (pág.100) desta dissertação.

O diálogo-entrevista foi determinante para a reconfirmação da autoria da obra, esclarecer a temática e identificar influências artísticas e a paleta. O mestre disponibiliza duas fotografias da *Viagem de Finalistas da ESBAL* em 1964 a Espanha que dão finalmente cara e corpo ao pintor José Guerra.

Terminada a conversa, realizou-se uma pesquisa no Arquivo Morto da Biblioteca da FBAUL e foi redigido o primeiro requerimento (nº457) à faculdade para a consulta do Arquivo Morto da Secretaria. No entanto, ambas as iniciativas demonstraram ser infrutíferas no que diz respeito à identificação de José Guerra e sua relação com a antiga ESBAL.

Meses mais tarde, entre 26 e 27 de setembro de 2015, na Reitoria da Universidade Nova de Lisboa teve lugar o Colóquio *Arte & Dor*, numa parceria entre a Faculdade de Ciências Médicas e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. A iniciativa facultou o encontro com a Dr.^a Elisabeth Évora Nunes antiga aluna do Curso de Arquitetura da ESBAL e colega contemporânea de José Guerra.

O diálogo estabelecido introduz informação relevante sobre a personalidade e os trabalhos do Pintor: as reuniões de estudo no Centro Nacional de Cultura, os encontros de caráter lúdico na *Leitaria* da Escola (a célebre *Leitaria Garrett*), as tertúlias na Biblioteca do Museu de Arte Antiga, a sátira social na pintura e o enquadramento de circunstância expresso sob a forma de desenho (retrato e retrato caricaturado).

A menção à *XXVI Missão Estética de Férias no Funchal*¹⁶ realizada durante o ano de 1963, elemento comum a ambas as personalidades, constituiu o primeiro recurso biográfico, bibliográfico e estético e assume um papel muito significativo para identificar José Guerra como aluno da ESBAL. A informação reunida no catálogo possibilitou a obtenção de dados de identificação pessoal que impulsionaram um segundo pedido de consulta ao Arquivo Morto da Secretaria¹⁷.

Por motivos de caráter pessoal, e a pedido da Dr.^a M.^a Teresa Sadio Raposo, a transcrição do seu testemunho realizado a 14 de março de 2016 não consta nesta

¹⁶ V. Anexo III, Catálogo da exposição dos trabalhos da *XXVI Missão Estética de Férias* no Funchal, p.110.

¹⁷ 11 de fevereiro de 2016.

dissertação. Os dados recolhidos tiveram, no entanto, um peso valioso na compreensão das relações sociais de José Guerra com a comunidade académica da ESBAL de 1965 e adicionam informação singular que permitiu uma compreensão mais fidedigna do processo artístico do Pintor.

A localização do Processo Académico¹⁸ do aluno António José Guerra Ferramentas serenou todas as dúvidas quanto à autoria de *Dança Macabra*. O documento com vinte e oito páginas permitiu a reconstituição total do percurso académico do artista, revela o «Programa» executório da pintura e faculto o restabelecimento do título original como *Mascarada*.

O desenvolvimento investigativo proporcionou a partir de 28 de abril de 2016¹⁹, o contato com a irmã do artista, a Doutora Maria Luísa Guerra, instaurando definitivamente a relação do objeto artístico com José Guerra. A amável disponibilização do Acervo Artístico Pessoal do Pintor reforçou a similitude figurativa, expressiva e cromática entre a pintura e as restantes obras, até então desconhecidas.

As informações complementares sobre o autor e a sua produção artística obrigaram ao alargamento da orgânica deste estudo a áreas que ultrapassam o mero caráter da conservação-restauro e assumem já o âmbito de outras disciplinas das Ciências da Arte.

Perante a inexistência de qualquer material bibliográfico ou biográfico sobre a temática, foi necessário transferir para a pessoa do conservador restaurador as competências do historiador-investigador de arte e as do curador.

O contato do conservador-restaurador com os artistas ou seus representantes constitui algo ainda inovador, função que recai habitualmente sobre o curador único mediador entre o artista, a instituição e o público. Apesar disso, quando se trata da preservação de objetos da contemporaneidade, o conservador pode assumir para si o papel do curador e encetar uma rotina de ações de documentação, catalogação e interlocução exatamente com o mesmo propósito de salvaguarda.²⁰

Um dos enfoques mais importantes no processo investigativo contemporâneo diz respeito à possibilidade de poder contar com a cooperação próxima do autor. A consulta ao próprio artista constitui o grande "trunfo" do processo de conservação restauro da arte contemporânea, permitindo a compreensão do espectro físico, material e ideológico por trás do objeto artístico.

Na ausência da fonte primária, o autor, recorreu-se a um conjunto de apoios de personalidades ligadas ao artista e a outras fontes secundárias. A recolha de dados históricos, artísticos e documentais de José Guerra resultam da reunião de testemunhos escritos, áudio, catálogos de exposições, artigos de jornal e documentação fotográfica do Acervo Particular do próprio artista.

Não foi autorizado o registo áudio da conversação travada durante todo o levantamento informativo. O reconto histórico artístico foi obtido com base em anotações

¹⁸ V. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, (consulta e cópia do original do Arquivo Morto da Secretaria da FBAUL, deferida pelo Despacho nº 3.1.1. a 10 de março de 2016, p.112.

¹⁹ Por coincidência o aniversário do Pintor.

²⁰ CAMARATE DE CAMPOS, Mariana M. Leitão, Conservação na Arte Contemporânea, Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras apresentadas na exposição Alternativa Zero, Mestrado em Estudos Curatoriais, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2011, pp.40-46.

de conversas semanais regulares e complementado com o material documental de apoio, já referenciado no parágrafo anterior e disponibilizado pela Doutora Maria Luísa Guerra, irmã do Pintor.

A redação quase compulsiva da bibliografia do Pintor José Guerra encontra-se inserida numa diretriz de orientação para a documentação, protelada pelas próprias normas para a preservação da arte contemporânea e tenta colmatar as lacunas bibliográfica e biográfica que a personalidade artística retratada neste ensaio investigativo apresenta.

O reconto bibliográfico e a exposição artística servem como plataforma para dar a conhecer o multifacetado espólio artístico de José Guerra e contribuíram para a legitimação da própria investigação e autenticidade do objeto artístico²¹.

As interpretações estilístico-temáticas dos trabalhos artísticos anteriores a *Mascarada* e do próprio quadro, presentes nesta dissertação, assumem um papel determinante para vislumbrar o cerne das inquietudes humanas e artísticas do pintor. A sua tradução não é nada mais que um ensaio crítico e um manifesto sobre o facto das fronteiras entre o conceito e a materialidade dos objetos na arte contemporânea não se encontrarem em planos distintos e não surgirem de forma indeterminada. A qualidade e a quantidade da materialidade de um objeto artístico refletem sempre a sua imaterialidade (ideia) e formam uma fórmula ativa que, manipulada pelo artista, permite expressar uma unidade artística em potencial.

A estruturação desta investigação contributiva de Conservação e Restauro para *Dança Macabra* teve como base orientadora os procedimentos prévios à aplicação de uma metodologia de intervenção para pintura sobre tela e encontra-se organizada por cinco linhas estratégicas de estudo: (1) Apresentação de documentação histórico-gráfica da autoria; (2) Análise técnica da obra ; (3) Levantamento de patologias e investigação de danos do quadro; (4) Análise e exames de carácter físico-químico da pintura e (5) Princípios e metodologias de tratamento da obra.

Os parágrafos seguintes introduzem e explanam, por ordem sequencial, as temáticas e conteúdos expostos em cada um dos cinco capítulos que compõem o corpo do desenvolvimento do trabalho.

O capítulo I (pág.10) dá continuidade e encerra a parte biográfico-académica do pintor José Guerra que se encontra no Anexo VII (pág. 188), ponto 3 do período académico (1958 - 1963). Intitulado, Documentação histórico-artística da obra contextualiza, em conformidade com a realidade histórica, os eventos académicos durante o curso Complementar de Pintura de 1963 a 1965 e a produção artística que antecede ou é comum à época da execução da obra em estudo.

A articulação temático-artística da pintura em conjunto com as prováveis influências estilistas do autor, encontram-se corroboradas através dos excertos do testemunho dado pelo mestre Gil Teixeira Lopes. O conteúdo deste capítulo encontra a sua

²¹ In, «The Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art », Foundation for the Conservation of Modern Art 1997-99, Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp.1-18.

fundamentação no *dossier* ESBAL do aluno²², na entrevista com Gil Teixeira Lopes²³ e nos recontos orais e documentação gráfica (cedida e fotografada) que ilustra os textos.

O capítulo 2 (pág. 33) introduz o *Corpus pictórico* desta contribuição investigativa de conservação restauro. A textualização inicia-se com uma sumarização do percurso investigativo percorrido até ao encontro da personalidade criadora da pintura e são reveladas as diretrizes fundamentais para a leitura do objeto pictórico.

A esquematização cronológica do percurso de vida da obra desde o «Programa»²⁴ executório, passando pela sua deposição na antiga ESBAL até à atualidade, expõe o "enredo" de conservação e restauro desta dissertação. A integração da pintura na corrente expressionista justifica a exposição histórica apresentada no capítulo e testemunha a pouca expressão deste fenómeno artístico no contexto das artes nacionais até finais da década de cinquenta do século XX. O texto documenta ainda a fisicalidade estrutural do quadro e revela aspetos técnicos da sua constituição, tecnologias, materiais de produção e uma possível estratigrafia da pintura.

O Diagnóstico e estado de conservação [capítulo 3 (pág. 44)] descreve exaustivamente todos os danos e patologias presentes na fisicalidade da obra. A aplicação de exames preliminares com luz visível e invisível (UV), conjuntamente com a observação à vista desarmada e a fotografia documental, facultaram a elaboração do diagnóstico que conclui sobre o estado geral de conservação deficitário do quadro. Os mapeamentos das degradações da obra apresentados na Ficha técnica de conservação restauro do Anexo VI²⁵, suportam visualmente o diagnóstico.

No capítulo 4 (pág. 52), Estudo contributivo para o conhecimento da materialidade da pintura *Mascarada* de José Guerra, são apresentadas as técnicas e exames de carácter físico-químico a que a obra foi sujeita. As análises com radiação visível e invisível (UV) possibilitaram o estudo estrutural e morfológico das diferentes superfícies do objeto artístico. A Espetrometria de Fluorescência de Raio X Dispersiva em Energia (ED-XRF) e a Microespectroscopia Raman permitiram, respetivamente, a qualificação dos elementos fundamentais e dos compostos, presentes na materialidade da obra.

O capítulo apresenta ainda uma discussão crítica dos resultados obtidos pelos métodos de exame e análise fundamentada pelo Anexo V Métodos de exame e análise realizados em *Mascarada*²⁶, em que se revelam os espectros obtidos a partir das regiões e a amostragem da superfície pictural do quadro.

O capítulo 5 (pág. 67), denominado Metodologia de intervenção, é baseado na Metodologia geral de conservação restauro de pintura sobre tela e expõe todas as etapas do processo de conservação curativa, com as devidas adaptações à obra em estudo.

Numa primeira fase, são enunciados os princípios fundamentais a respeitar numa ação desta natureza e, só depois, são introduzidas as metodologias específicas do tratamento.

²² Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, p.112.

²³ Anexo I, A Propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, p.100.

²⁴ V. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, requerimento, PROGRAMA Lisboa, 28 de maio de 1965, N.º 45, L.º 8, F.as 48, p.116.

²⁵ V. Anexo VI, Ficha técnica de conservação restauro, pp.162-164.

²⁶ V. Anexo V, Métodos de exame e análise realizados em *Mascarada*, p.140.

A teorização pretende fazer face à limitação de uma *práxis* de conservação restauro não desenvolvida em ambiente de *atelier* e contribuir para uma explanação normalizada e acessível das várias fases que comportam o complexo processo, técnico, científico e prático do restauro de uma pintura sobre tela.

A proposta de tratamento foi elaborada com base nos resultados das metodologias de exame e análise do capítulo 4 e complementada com o diagnóstico do estado geral da obra presente no capítulo 3. A sua adequação às necessidades reais da obra poderá servir de orientação para uma futura ação de conservação do quadro que se pretende que seja curativa.

A intervenção apresentada tem em conta os determinismos apontados na metodologia geral de tratamento como: a consideração pelo valor artístico-cultural da obra, o respeito pelas suas características, propriedades físico-químicas e autenticidade na aplicação de materiais e técnicas originais para a preservação da integridade do objeto artístico. Primados que devem ser acompanhados por uma especial atenção ao futuro meio ambiente de inserção da obra através de uma avaliação cuidada de riscos.

Os critérios de execução da intervenção de restauro refletem a preocupação de seguir uma metodologia de prevenção, conservação dos suportes e revestimentos da obra, subordinada a uma organização informativa e à aplicação correta de terminologias, tendo em conta a interdisciplinaridade entre conhecimentos e áreas.

A delineação de uma política de tratamento para *Dança Macabra* tem como intuito sensibilizar o corpo académico das áreas de Ciências da Conservação Restauro e Ciências das Artes do Património da FBAUL para a necessidade da devolução deste objeto artístico, obra do pintor José Guerra, ao seu estado original. Só assim se poderão tomar justamente medidas concertadas para a salvaguarda deste quadro em particular e para a preservação de um legado artístico que anseia pelo merecido reconhecimento e divulgação. Na realidade, estamos perante um artista que é digno de ser agraciado com o estatuto de uma das grandes personalidades da pintura portuguesa contemporânea do século XX e que se tornou mestre de Pintura nesta instituição secular de ensino artístico que é a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Finalizada a exposição dos aspetos que dizem respeito ao enquadramento da temática em estudo no campo da conservação-restauro, apresentados os objetivos, metodologias do trabalho e sua estruturação, resta apenas "biografar" muito sucintamente o mentor artístico por trás da obra que incorpora o título desta investigação.

António José Guerra Ferramentas nasce a 28 de abril 1934 em Muge na freguesia do concelho de Salvaterra de Magos no distrito de Santarém. Em 1958-59 ingressa no Curso de Pintura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL) completado a 7 de outubro de 1963, com a realização da composição a óleo sobre tela, *Salimbancos*. Nesse mesmo ano principia a frequência do curso Complementar de Pintura da ESBAL que vem a concluir a 6 de dezembro de 1965 com a pintura *Mascarada*.

O pintor falece em Lisboa a 09 de março de 1977²⁷.

Este é um convite para conhecer mestre Guerra e a sua obra. Deseja-se que este seja o princípio de uma jornada feliz.

²⁷ V. Anexo VII, José Guerra, biografia e percurso artístico (1934 - 1977), p.251.

Capítulo 1 - Documentação histórico-artística da obra

1.1 - O curso complementar de pintura (1963²⁸-1965)

Janeiro e fevereiro de 1964 marcam a presença de José Guerra na exposição coletiva²⁹ do *1º Salão de Claro-Escuro da Sociedade Nacional de Belas Artes*. O certame é organizado pela SNBA em conjunto com a Embaixada de Espanha. A exposição realiza-se nas instalações da embaixada em Lisboa, são exibidas um total 126 obras entre desenhos, gravuras (xilogravura e linóleo), esculturas e relevos.

O Conselho Técnico deste salão foi composto por personalidades artísticas como o pintor Abel Manta, o pintor Silva Lino, o pintor Joaquim Rodrigo, o pintor Artur Bual, o pintor António Charrua, o escultor Lagoa Henriques e o arquiteto João Abel Manta que constituíam o júri residente.

José Guerra apresenta a xilogravura *Cavaleiro* de 1963 (**Fig. 2**), e o linóleo *Mulheres* de 1962, (**Fig. 3**) já exibido durante a sua participação anterior na *Exposição Extra - Escolar da ESBAL*, de 1963 (**Fig. 161**)³⁰.



Fig. 2 - José Guerra (Guerra 63), *Cavaleiro*, 1963, xilogravura, 37 x 28 cm. Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.



Fig. 3 - José Guerra (Guerra 62), *Mulheres*, 1962, linóleo, 18 x 14 cm. Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.

²⁸ Ano letivo de 1963 - 1964.

²⁹ Outros artistas presentes no *1º Salão de Claro-Escuro* da SNBA: A. C. Silva-Santos, Abílio, Albino Mendes Moura, Aníbal Falcato Alves, António Cardoso, António Marques Manuel, António Pimentel, António Sena, Aquino, Artur Jorge, Artur Rosa, Bertina Lopes, Eduardo Nery, Espiga Pinto, Eurico Gonçalves, Fausto Boavida, Fernando Sá Pereira, Gil Teixeira Lopes, Hilário Teixeira Lopes, Martim Aveliz, João António Palolo, João Fragoso, João Manuel Navarro Hogan, Jorge Marcel, José Augusto F. Lopes Rodrigues, José de Guimarães, José Ricardo de Oliveira Reis, Constantina, Lima de Freitas, Luís Gonçalves, Luísa Bastos, Machado da Luz, Manuel Figueira, Manuel Nogueira Alves, Manuel Peliquito, Margarida Tamegão, Maria Leonor Praça, Maria Manuela Pinheiro da Silva, Maria Teresa Raposo, Maria Zulmira O. Da Silva, Mário de Oliveira, Martins Correia, Melo, Moniz Ribeiro, Nikias Skapinakis, Nuno San-Payo, Ovídeo Carneiro, Rafael Calado, Rodrigo, Tomás Mateus, Tomaz Vieira, Vasco San-Payo, Ventura Porfírio e Victor Belém. Cf. Catálogo: SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES (SNBA), *1º Salão de Claro-Escuro*. (exposição realizada em Lisboa, Embaixada de Espanha, jan./fev. de 1964). Lisboa, SNBA, 1964. Documento cedido pela Doutora Maria Luísa Guerra.

³⁰ V. Anexo VII, J. Guerra, biografia e percurso artístico (1934 - 1977), 3 - O período académico (1958 - 1963), *Mulheres* (Fig. 161), p.202.

A gravura *Cavaleiro* apresenta uma figuração compositiva que relembra as suas gravuras alusivas ao *Cavaleiro da Triste Figura*, *Dom Quixote de La Mancha* (**Fig. 155 e Fig. 156**)³¹. José Guerra retrata um outro “cavaleiro andante”, no entanto, este cavaleiro é agora um solitário.

O equilíbrio é assegurado pelo movimento a galope, o esforço pessoal e individual afirma-se com a exclusão de qualquer outra energia (desparece o escudeiro). O cavaleiro duplica-se pela força do cavalo ao fazer corpo com o seu corcel. Cavalo e cavaleiro estão intimamente unidos e seguem o seu percurso. Durante o dia o cavalo está cego enquanto o cavaleiro vê e faz o papel de guia. À noite, é o cavaleiro que cega e o corcel que o guia.

Uma parábola de evolução interior e exterior, uma viagem em busca da paz, da verdade, da harmonia e reveladora de um desejo de autonomia e liberdade.

A gravura *Mulheres* de 1962, é rerepresentada uma vez mais neste salão. A Doutora Maria Luísa Guerra irmã do pintor, garante que o linóleo terá recebido na altura da sua primeira exposição uma menção honrosa pela sua originalidade e engenho.

No decurso de 1964 José Guerra torna-se bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Madrid, onde estagia e participa em algumas exposições.

Durante a sua estadia em Madrid, Guerra visita inúmeras vezes o Museu do Prado e vê, provavelmente, a *Grande Retrospectiva de Goya*³², que se encontra nessa altura no antigo Palácio das Comunicações em Madrid, junto ao Prado.

O mestre Gil Teixeira Lopes, na sua entrevista sobre o pintor, testemunha que «A grande maioria dos artistas portugueses iam todos ver o Goya», especialmente a *Pintura Negra do Goya*, e conclui: «Não esquecer que o Goya é o grande artista que influencia todos os artistas portugueses dessa altura»³³.

A experiência no exterior tê-lo-á marcado artisticamente de maneira muito profunda e muitos dos trabalhos de José Guerra demonstram que Francisco Goya terá sido uma das suas grandes forças inspiradoras. Um número considerável da sua produção pictórica e gráfica revelam uma temática, um dramatismo e valores plásticos muito semelhantes aos do próprio Goya. A “cidade das luzes” também recebeu a sua visita em 1964, em Paris mostrou trabalhos e realizou estudos artísticos³⁴.

A organização da visita de estudo a Espanha em março de 1964, resulta do facto de estar a decorrer o quarto e último ano do Curso Complementar de Pintura de outros colegas de Guerra da ESBAL. José Guerra tem um papel bastante ativo na organização de eventos e deslocações de estudo dos alunos da antiga escola e, neste caso, assume a função de coordenador, estruturando e planeando esta saída para o exterior.

A deslocação a Espanha teve início a 20 de março de 1964 incluiu uma visita ao ateliê do pintor Francisco Arias Álvarez³⁵, em Madrid, e termina a 08 de abril de 1964.

³¹ V. Anexo VII, J. Guerra, biografia e percurso artístico (1934 - 1977), 3 - O período académico (1958 - 1963), p.199.

³² *Caprichos, Provérbios, Os Desastres da Guerra*.

³³ V. Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, p.105.

³⁴ Fonte: [Em linha] disponível em <http://cccaloura.com/index.php?mode=colecao&art=58> [acesso a 30 de julho 2016].

³⁵ (1911/1977) Francisco (Paco) Álvarez Arias: pintor espanhol que frequentou a Academia Real de San Fernando em Madrid. É conhecido como um pintor de "nova arte", um processo artístico que funde as artes

Os patrocínios do Ministério da Educação Nacional, da Fundação Calouste Gulbenkian e de algumas empresas particulares, nomeadamente da Shell, como resposta à solicitação da Comissão Organizadora da visita de estudo permitiram a obtenção de uma simpática contribuição económica e o sustento «material» para a realização dos trabalhos.

A respeito da viagem, e da exposição que daí resultará, o professor Rocha de Souza frisa que «Não se pretende que a apresentação das obras dos alunos ao público seja um diário da viagem³⁶», mas que revele exemplos das influências e das vivências experienciadas em Espanha. Aspetos subordinados aos elementos da paisagem natural e da «expressão cultural de Goya e Herrera», sem olvidar que o objetivo da ação de estudo reside na transmutação desses valores para a criação de uma nova realidade artística.

A seleção qualitativa dos trabalhos dos participantes permitiu a otimização dos resultados e contribuiu para a boa condução da exposição, reunindo-se um total 35 obras entre pintura, gravura e desenho. Em junho de 1964, como resultado da viagem de finalistas a Espanha, a Sala de Exposições da Embaixada de Espanha recebe uma vez mais outra *Exposição coletiva*³⁷ dos alunos da ESBAL.

José Guerra contribui para esta mostra expositiva com *Campos de Aranjuez* (**Fig. 4**). Esta pintura a óleo sobre tela tem uma representação pictórica paisagista com uma linguagem expressivo-naturalista e bucólica. O tratamento e a fórmula artística são idênticos aos da obra de título desconhecido (**Fig. 153**) presente na página 197 no Anexo VII deste estudo.

A grande dimensão de *Campos de Aranjuez*, o seu cromatismo térreo e a harmonização da paisagem com cores não puras, relembram algumas facetas da chamada Escola de Madrid e da pintura do espanhol Francisco Arias³⁸. Na cidade de «Madrid, o grupo colheu algumas influências temporárias, de uma certa dimensão negra de Goya ou das texturas de *tierras*, encontradas na visita ao *atelier* de Arias³⁹».

O mestre espanhol leva o tratamento pictórico às suas consequências máximas. Guerra de forma similar a Arias recorre a uma pincelada texturada e espessa. No entanto, as linhas, a mancha e a cor apresentam uma escala cromática que recria uma sequência de tons vibratórios harmoniosos⁴⁰, distantes do difuso cânone Fauvista da pintura de F. Arias.

espanholas com o Movimento Moderno Internacional nas primeiras décadas do século XX. Uma espécie de Fauvismo Ibérico. [Em linha] disponível em https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Arias_%C3%81lvarez [acesso a 30 de julho 2016].

³⁶ ROCHA DE SOUSA, João e Exposição de Alunos da E.S.B.A.L. (exposição realizada em Lisboa, Embaixada de Espanha, junho de 1964). Ministério da Educação - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964.

³⁷ Expuseram: Teresa Andrade, Manuela Pinheiro, Margarida Godinho, Manuela Marques da Costa, João Teixeira Lopes Tavares, Elisabete Oliveira, Carlos Madeira, Helena Nunes dos Santos, Manuel Figueira, Luísa Queirós, Maria Capitolina, Fernanda Nolasco, Vanda Alves e Lurdes Serrala. Cf. Catálogo: ROCHA DE SOUSA, João e Exposição de Alunos da E.S.B.A.L. (exposição realizada em Lisboa, Embaixada de Espanha, junho de 1964). Ministério da Educação - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964. Documento cedido pela Doutora Maria Luísa Guerra.

³⁸ Francisco Arias Álvarez, Galeria - Paisaje, Tierras y Campos, [em linha] disponível em <http://www.artnet.com/artists/francisco-arias-alvarez/past-auction-> [acesso a 30 de julho 2016].

³⁹ V. Anexo X, Tributos, extrato da contribuição da Professora Elisabete Oliveira, p.259.

⁴⁰ “Meio-tom acima”, “meio-tom abaixo”.

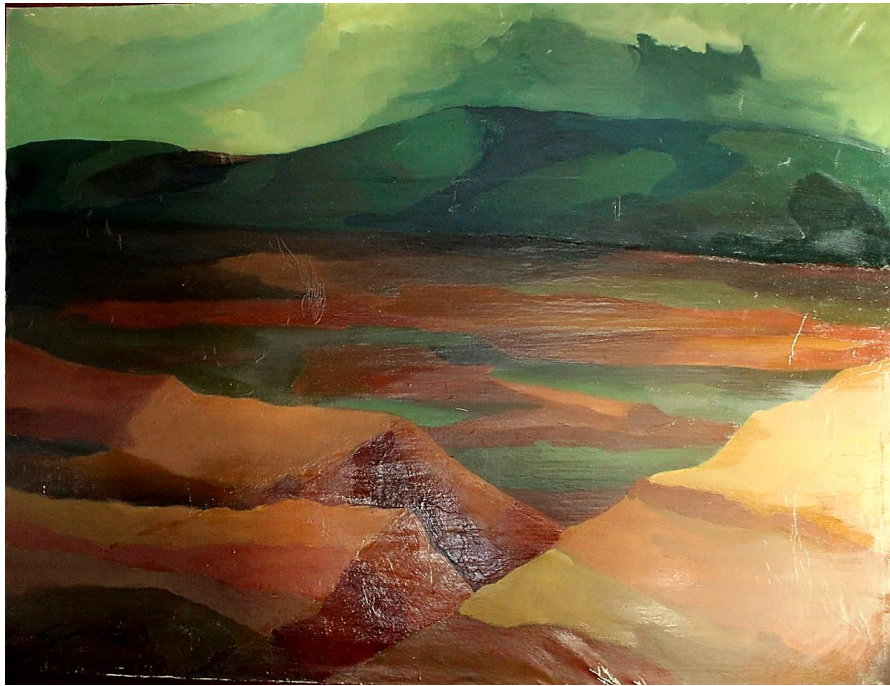


Fig. 4 - José Guerra (Guerra ⁶⁴), *Campos de Aranjuez*, 1964, óleo sobre tela, 1,25 x 1,64 cm (com moldura). Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.

Arias elimina gradualmente «nas suas telas as referências de figurativas ortodoxas subordinando-as à cor⁴¹». Em *Campos de Aranjuez* os elementos figurativos não encontram manifesto na composição, ausentaram-se e a Natureza cumpre agora essa sua função plástica. O quadro reflete e traduz uma vez mais, a expressão da emoção de uma visão interior de José Guerra através da pintura:

[...] É ver, olhar, olhar, tornar a ver e das duas uma: ou abrir a boca ou ficar parado, mudo, calmamente sentados a deixarmo-nos **penetrar nesta contemplação toda**.

É preciso ver, é preciso estar aqui para poder compreender o que digo; **depois pintar, pintar** sim (mas se se conseguir) **a impressão que nos ficou do que se viu**. Isto, como penso, será a posição mais válida de um pintor. Porque **pintar fielmente a beleza do que se vê, é impossível**.

Ninguém tenha peneiras que o não consegue, nunca. **Por isso, se é impossível pintar o que “está lá”, o que há a fazer é baseado no que “está lá” pintar o que se “sentiu lá”**. [...] ⁴²

Graças à amabilidade de personalidades como o mestre Gil Teixeira Lopes e a professora Elisabete Oliveira do CIEBA, que contribuíram de forma extraordinária para a realização deste trabalho de investigação, foi possível reunir uma série de registos fotográficos a preto e branco, demonstrativos do espírito de grupo e camaradagem que esta missão artística de 1964 em Espanha, permitiu desenvolver. A galeria de imagens (**Figs. 201 - Fig. 204**) constitui um documento histórico imagético de alguns dos docentes e discentes da ESBAL do ano de 1964. (Ver Anexo VII, 3.2 - Participantes na Viagem de Fim de Curso a Espanha, ESBAL (março de 1964), página 226.

⁴¹ Antonio Martínez Cerezo in *Escola de Madrid*, 1977.

⁴² Excertos de carta redigida à família a partir do Funchal a 27 de agosto de 1963.

Os trabalhos de José Guerra expostos em 1963 durante *XXVI Missão Estética do Funchal* recebem o reconhecimento do público e dão “frutos”. Em abril de 1964 o quadro a óleo *Pisa* foi adquirido pelo Governador do Distrito Autónomo do Funchal⁴³.

Os quadros *Ribeira João Gomes* e *Beira-mar*, desta série de pinturas, foram comprados por um cidadão sueco. Por sugestão do próprio Cônsul da Suécia em Lisboa, são transportadas para a Suécia em mala diplomática⁴⁴.

A pintura *Curral das Freiras* foi adquirida pelo Presidente da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal⁴⁵.

As obras *Bailinho* e *Vilões* encontram-se até hoje ao cuidado da família do pintor.

Um pouco mais tarde, por volta de outubro de 1964, as obras dos alunos que participaram na *XXVI Missão Estética de Férias* são exibidas uma vez mais. São a cidade de Lisboa e o público alfacinha quem agora agracia a exposição.

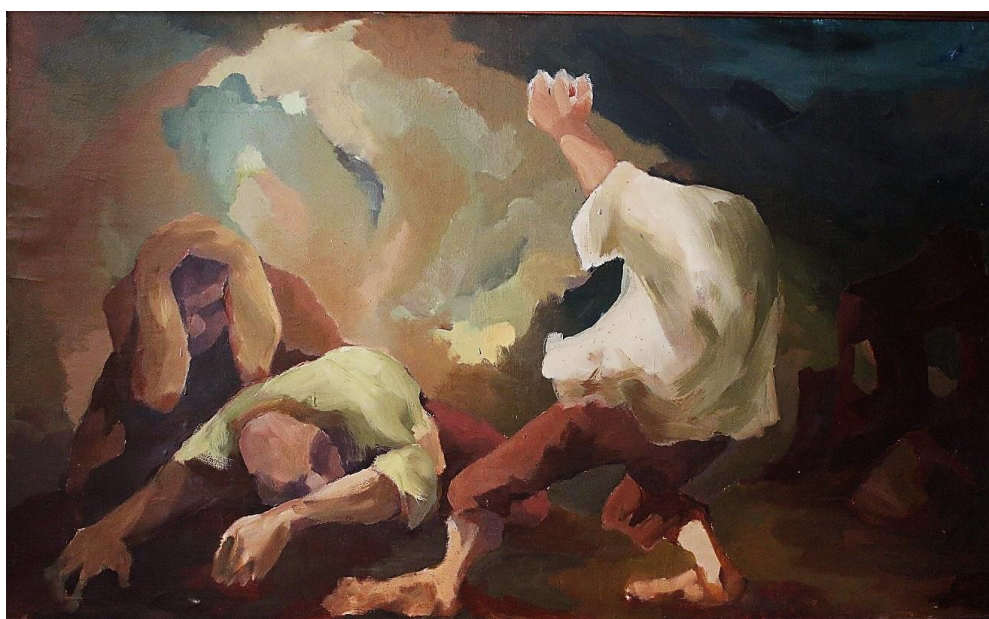


Fig. 5 - José Guerra, (sem assinatura), *Título desconhecido*, sem data, óleo sobre tela, 1,03 x 1, 64 cm (com moldura). Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.

A pintura introduzida pela figura 5 (provavelmente de 1964), de título desconhecido de José Guerra, é um óleo sobre uma tela de grande formato com uma única cena, em que duas figuras rodeando um terceiro elemento que se encontra inerte no solo, se agitam perante a inevitabilidade.

A obra constitui uma metáfora à recorrente temática expressionista da Morte.

A Morte surge nesta pintura como uma alegoria, um estado de transcendência e um drama comum da existência humana.

Guerra compõe um espaço difuso onde trata questões relativas à vida, ao sofrimento, à solidão e ao trauma, através de uma estética inteligente e sombria, mas enriquecedora do ponto de vista humanista e existencial.

⁴³ Nota com título de aquisição, carta de abril de 1964 (informação cedida pela Dr.^a Maria Luísa Guerra).

⁴⁴ Nota com título de aquisição, carta de maio de 1964 (informação cedida pela Dr.^a Maria Luísa Guerra).

⁴⁵ Nota com título de aquisição, carta de junho de 1964 (informação cedida pela Dr.^a Maria Luísa Guerra).

A pintura mergulha de forma fantástica e ousada no espetro da morte. A construção da narrativa surge de forma enviesada, não linear, há uma diluição do próprio tempo. O que existe é um instante captado e composto por uma linguagem fascinante e igualável à natureza dos sonhos.

Não se conhece tempo, ele apenas existe na mente do observador como uma voz que salta e uma imagem que aflora do inconsciente, produto direto do medo, da culpa, do desejo e dos projetos de felicidade interrompidos. A narrativa diluída fala do imaginário, rompe com todos os limiares e subverte todos os princípios da arte em busca de algo humano.

A estética e o aparente clamor formam um discurso entremeado, recortado por elementos que fazem referência à ideia de morte, frestas da narrativa, dos ângulos, dos murmúrios e do roteiro pelo qual a morte se faz perceber de maneira subtil.

José Guerra propõe que façamos o caminho inverso da contemplação, ao invés de trazermos a obra de arte para dentro dos nossos referenciais, somos nós que entramos na obra. Uma inovadora sensação de ver o mundo atravessando a textura da tela, caminhando pela espessura da tinta, pelas cores e pelo ambiente cénico.

O enquadramento parece transpor a linha que separa este mundo do outro, fazendo com que a morte pareça acima da paisagem e das figuras.

É o êxtase, uma ode ao caminho percorrido na direção do fim e ao que nos aguarda para além dele. A inspiração e a criatividade adensam o momento catártico e transformam a pintura num ato de triunfo sobre o Luto.

Os Trompetistas (**Fig. 6**) título atribuído a esta composição de aspeto monocromático de José Guerra, insere-se na já recorrente tipologia de obras que fazem referência à música ou à musicalidade. A música ou a sua expressão representada por instrumentos musicais, encontra um lugar privilegiado na obra artística de Guerra, lembremos a gravura *Palhaço* (**Fig. 160**, p. 202), os estudos e a pintura *Saltimbancos* (**Fig. 162** - p.203, **198** - p.222 e **200** - p.225) e a aguarela *Arlequim* (**Fig. 170**, p.208) entre outros com os seus bandolins semelhantes a guitarras, os violinos e o bombo⁴⁶.



Fig. 6 - José Guerra (*Guerra* ⁶⁴), *Trompetistas* (título de atribuição), 1964, óleo sobre madeira, 64 x 64 cm (com moldura). Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.

⁴⁶ V. Anexo VII, José Guerra, biografia e percurso artístico (1934 - 1977), pp.188-229.

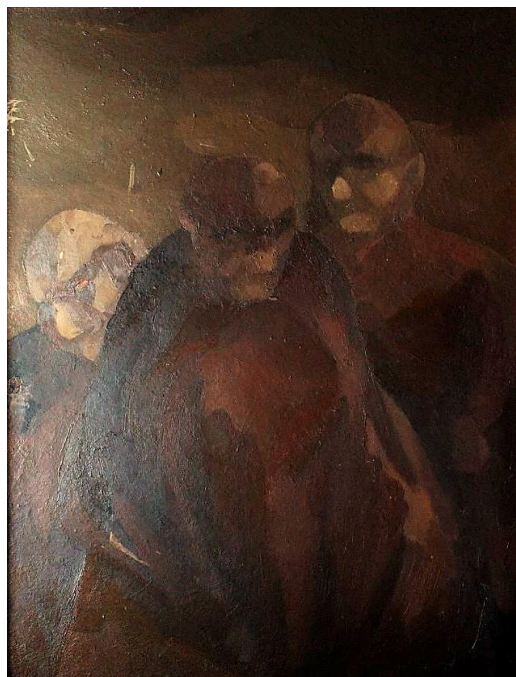


Fig. 7 - José Guerra (sem assinatura), *Título desconhecido*, sem data, óleo sobre madeira, 84 x 69,5 cm (com moldura). Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.



Fig. 8 - José Guerra (sem assinatura), *Título desconhecido*, sem data, óleo sobre tela, 74 x 61,5 cm (com moldura). Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.

A instrumentalização consciente da dicotomia etnicidade - máscara surge como uma expressão de vanguarda que oculta um conflito interno pois é «necessário que a realidade seja percebida pela esfera do jogo, da brincadeira e da diversão⁴⁷» até à irradicação do mito.

Thomas Mann define o mito como o princípio da vida sendo a «fórmula sagrada para a qual esta (a vida) flui quando projeta suas feições para fora do inconsciente»⁴⁸. José Guerra contraria o mito e reclama uma consciencialização política para um papel social e espiritual.

As imagens das obras 7 e 8 aparentam uma linha de orientação compositiva muito similar à obra que José apresentará no final de 1965 como tese do Curso Complementar de Pintura. O grupo de três personalidades, representadas na (**Fig. 7**) revelam um aspeto cromático e aparência formal análoga a algumas das personagens que constarão na sua Prova Final. No entanto, a observação atenta da distribuição do material pictórico na pintura evidencia ainda uma busca do sentido correto da apropriação dos volumes pelo pintor.

A obra que se segue representada pela (**Fig. 8**) apresenta uma alegoria transcendentalista espécie de homenagem kantiana a um desejo emblemático e utópico de uma “paz perpétua”:

A pomba ligeira, que em seu voo livre fende os ares de cuja resistência se ressentia, poderia imaginar que voaria ainda melhor no vácuo. Foi assim que Platão se aventurou nas asas das ideias, nos espaços vazios da razão pura. Não se apercebia que, apesar de todos os seus esforços, não

⁴⁷ HUIZINGA, Johan, *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, São Paulo, Perspetiva, 2008.

⁴⁸ MANN, Thomas. *Freud and the Future. Life and Letters Today*, vol. 15, n°5, 1936, p.89

abria nenhum caminho, uma vez que não tinha ponto de apoio em que pudesse aplicar suas forças⁴⁹.

A heroica vontade transformadora do *status quo* e da ordem das coisas revela-se afinal um ato vão, despido de frutos e condutora do indivíduo à própria abnegação.

As duas últimas composições parecem predestinar a ambiência e o desenrolamento cénico que virá a constar na obra que determinou a realização deste estudo artístico e por razões de inventariação tem sido designada até ao momento por *Dança Macabra*.

A 28 de maio de 1965, José Guerra envia para apreciação ao Júri de Provas da ESBAL o «PROGRAMA» do seu Exame de Saída do Curso Complementar de Pintura. A obra a óleo sobre suporte rígido de tela enquadrada, que realizará, terá as dimensões «regulamentares de 1,45 de altura por 2,05 metros de largura». A composição comportará cinco figuras, estando subordinada ao tema *MASCARADA* com «expressão expressionista simbólica de acordo com o esboço prévio (...) a realizar na aula e no dia designado depois de aprovado o programa.»⁵⁰

O trabalho será executado no seu *atelier* no Chiado e supervisionado pelo Júri de Provas da ESBAL de acordo com um período estipulado de 120 dias. A justificativa, a memória descritiva e provas fotográficas do trabalho seguirão para a Escola em conjunto com a pintura após a sua conclusão.

O programa é aprovado pelo Júri e o esboço para a pintura será realizado a 08 de junho de 1965.

O mestre Manuel Lapa continua a ser a principal individualidade artística com quem José Guerra divide o seu espaço de trabalho (**Fig. 9**), no pavilhão 13 da rua Coelho da Rocha, nº69, no “Bairro dos Artistas”, em Campo de Ourique, Lisboa.



Fig. 9 - José Guerra a trabalhar no seu Ateliê de Pintura (Campo de Ourique) em Lisboa. Acervo particular do pintor. Imagem gentilmente cedida pela Dra. Maria Luísa Guerra.

⁴⁹ KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Traduzido por Manuela Pinto Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p.117.

⁵⁰ V. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, *PROGRAMA*, requerimento ESBAL, N.º 45, L.º 8, F.º 48, 28 de maio, Lisboa, 1965, p.116.

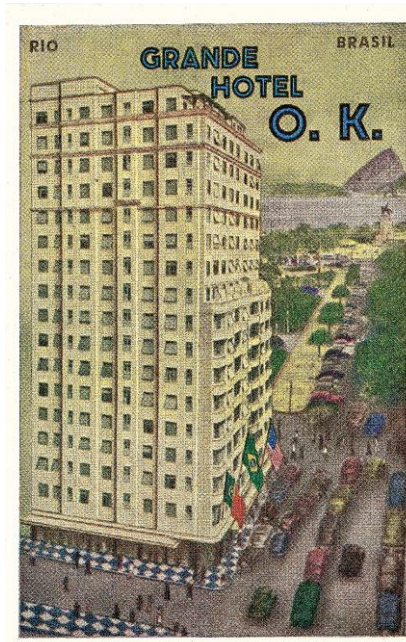


Fig. 10 - *Grande Hotel OK*, Rio de Janeiro, Brasil, 1965, postal, 14, 5 x 9,5 cm. Acervo particular do pintor. Imagem gentilmente cedida pela Dr.^a. Maria Luísa Guerra.

Uns meses mais tarde, em setembro de 1965, José Guerra, numa cooperação com o arquiteto Frederico George e o próprio mestre Lapa, é convidado a organizar e participar na montagem do Pavilhão da *Exposição Portugal de Hoje*, pavilhão inserido na grande comemoração do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro no Brasil.

No Brasil, Guerra hospeda-se no prestigiado Grande Hotel O.K. (**Fig. 10**) propriedade de um cidadão português. O hotel terá albergado o piloto Gago Coutinho em 1922, após a *Primeira Travessia Aérea do Atlântico*

Su, l na qual participou também Sacadura Cabral como navegador.

A inauguração solene da *Exposição Portugal de Hoje* realizou -se a 11 de Setembro de 1965 teve «a presença do Presidente Castelo Branco, do Governador Carlos Lacerda, do Embaixador de Portugal Bataglia Ramos e do Ministro de Estado Adjunto da Presidência do Conselho Português, Sr. António da Mota Veiga»⁵¹.

As primeiras notícias portuguesas sobre o evento do jornal *Diário de Notícias*, de 11 de setembro de 1965, divulgam que «o setor (o Pavilhão Português) está a ser o *clou* e o *bijou* da exposição, toda a gente que lá tem ido fica encantada». O diário redige que a exposição inaugurada no Rio de Janeiro «é a mais importante de quantas o nosso país já apresentou no estrangeiro»⁵², descrevendo que após a grande nave da exposição sobe-se a um piso onde se sucedem as primeiras salas dedicadas à Fé e à Cultura. No adro da capela há uma antecâmara que documenta a vocação apostólica dos portugueses, a «capela que está uma beleza» será palco de cerimónias religiosas». Nas salas respeitantes à cultura: a primeira é dedicada às Universidades. As salas seguintes exibem artes gráficas e artes plásticas, estando programada uma grande Exposição de Pintura, Escultura e Ourivesaria Portuguesa desde 1450 até 1950».⁵³ O *Teatro Gil Vicente*, que fazia parte do *Pavilhão Portugal*, projeto do arquiteto português Frederico George⁵⁴, foi montado pelo governo português para as comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro.

O *Jornal do Brasil* de 12 de setembro de 1965, completa a visão dando-nos uma sistematização sobre a divisão estrutural da exposição: «A Exposição mostra nos diversos

⁵¹ [Em linha] disponível em <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=178&cdP=21> [acesso a 01 Setembro 2016].

⁵² in *Diário de Notícias*, 1965, fonte: Doutora Maria Luísa Guerra.

⁵³ in *Jornal do Brasil*, 12 de setembro de 1965, Fonte: Doutora Maria Luísa Guerra.

⁵⁴ (1915 -1994) - Arquiteto e Pintor. Frederico Henrique George formou-se na Escola de Belas-Artes de Lisboa (EBAL). Participou na Primeira Missão Estética de Férias de 1938 em Tomar e foi Docente do Ensino Técnico e da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) em Arquitetura. [Em linha] disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Frederico_George [acesso a 01 setembro 2016].

pavilhões e *stands* o que foi Portugal o que fez e sobretudo o que é atualmente». O roteiro da exposição comporta:

Uma introdução Histórica; Comunicações e Transportes; Indústria de Automóvel; Agricultura e Indústrias Correlativas; Indústrias Extrativas; Têxteis; Metalomecânicas e Ensino Técnico.

Fé: Cultura e Universidade; Investigação Científica; Artes gráficas; Poesia; Música; Arte Moderna (posterior a 1950); Espetáculos; Teatro - Estúdio; Alto-Artesanato; Saúde; Desportos; Trabalho; Previdência; Urbanismo; Habitação e Turismo⁵⁵.

A atividade expositiva do *IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro* é encerrada em março de 1966.

A participação e a integração de José Guerra na equipa de decoração do *Pavilhão de Portugal* e a sua ausência de Portugal atrasaram a finalização da sua tese académica, por esse motivo a 12 de outubro de 1965 redige em requerimento à ESBAL um pedido de prorrogação «do respetivo prazo de entrega do seu Exame de saída do 5º ano (...) até o dia 26 de outubro de 1965⁵⁶, o pedido é diferido pela ESBAL. A 6 de dezembro de 1965 Guerra executa a obra de pintura *Mascarada* (**Fig. 11**) trabalho pictórico que lhe valeu um notável aproveitamento de 17 valores⁵⁷.

A 18 de janeiro de 1966⁵⁸, pede autorização para entregar a sua tese à Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, local onde ainda permanece na atualidade.



Fig. 11 - José Guerra
(Guerra 65),
Mascarada, 1965, óleo
sobre tela, 1,47 x 2,07
cm (com moldura).
Imagem: Rui Malveiro,
2014.

⁵⁵ in *Jornal do Brasil*, 12 de setembro de 1965.

⁵⁶ 12 Outubro, V. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, requerimento, N.º45, L.º 8, F.ºs 95/ ESBAL, Lisboa, 1965, p.114.

⁵⁷ 06 Dezembro, nota superior, V. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, requerimento, N.º45, L.º 8, F.ºs 48/ ESBAL, Lisboa, 1965, p.115.

⁵⁸ 18 Janeiro, V. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, requerimento, N.º45, L.º 9, F.ºs 4/ ESBAL, Lisboa, 1966, p.113.

1.2 - *Dança Macabra versus Mascarada*

A minha prova de Exame de Saída do Curso Complementar de Pintura será realizada a óleo em suporte rígido de tela enquadrada com as dimensões regulamentares, tendo 1,45 de altura por 2,05 metros de largura.

A composição é de cinco figuras subordinada ao tema "MASCARADA" e de expressão expressionista simbólica conforme o esboço prévio, em suporte rígido nas dimensões regulamentares, a realizar na aula e no dia que me for designado, depois de aprovado o programa.

O trabalho será realizado no meu ateliê sito na Rua Coelho da Rocha, nº69, pavilhão 13, podendo ser visitado pelo Ex. ^{Mo} Júri nos dias a combinar, durante o espaço regulamentar de 120 dias.

O trabalho será entregue acompanhado da respetiva memória descritiva, justificativa e provas fotográficas ⁵⁹.

Lisboa, 28 de maio de 1965

António José Guerra Ferramentas

O «PROGRAMA» executório apresentado à ESBAL, a 28 de maio de 1965, por José Guerra Ferramentas, define que a temática subjacente à conceção da obra artística, base desta investigação, é "MASCARADA".

A substituição do título *Dança Macabra*, atribuído por volta de 2007, e a sua devolução ao título original *Mascarada* (**Fig. 11**) é por isso justíssima e meritória. A referência à pintura, a partir deste momento, será sempre feita com essa objetivação em mente.

Produção pictórica contemporânea a óleo sobre tela, de António José Guerra Ferramentas, de 1965 com um carácter expressionista simbólico, a linha representativa de *mascarada* apresenta uma espécie de dança figurativa como teatralização cénica do subjetivo e do irreal.

As onze personagens⁶⁰ caricaturadas por Guerra parecem libertar-se das exigências da lógica, da razão, da consciência quotidiana e procuram expressar o mundo subconsciente do pintor.

As figuras espelham uma marginalidade representativa artificial, por vezes subversiva. Uma arbitrariedade de sentimentos e posicionamentos que levam as mentes mais curiosas a estabelecer conclusões aleatórias, conduzindo o espetador a uma realidade com características e proporções de uma experiência artística em sistema aberto.

O aspeto estático das personalidades em segundo plano, contra a movimentação frenética dos dois elementos centrais, é contrastado pela assunção de uma consciência expectante, presença espectral coberta por um manto, apoiada por um simbólico bordão que observa passivamente, alvitando o desfecho. José Guerra cria uma trama hipocrática que

⁵⁹ V. Anexo IV, *Processo ESBAL* do aluno António José Guerra Ferramentas, requerimento, *PROGRAMA* Lisboa, 28 de maio de 1965, N.º 45, L.º 8, F.º 48, p.116.

⁶⁰ As cinco personagens mencionadas no descritivo do "PROGRAMA" mais seis representações humanas que Guerra acrescenta à combinação figurativa final.

acompanha o festejo sem intervenção, deixando atuar livremente a natureza dos intervenientes.

1.3 - Influências artísticas numa consonância de estéticas

A composição-retrato *Mascarada*, revela uma necessidade revolucionária de transformação do panorama social ou político de uma época anterior com projeção no presente.

A crítica satírica é transversal à totalidade dos participantes. O simbolismo traz à memória aspetos inerentes às *Danças da Morte* da Baixa Idade Média dos séculos XIV-XV.

Jacques Le Goff, estudioso francês do período da Idade Média Final, refere que «a visão tradicional da morte como transição serena para a eternidade altera-se criando novos horizontes de imaginação face ao fenómeno».⁶¹ A «ideia de bela morte», conceito generalizado naquele período, não incorpora uma imagem individualizada ou um final macabro, as “belas mortes” contribuem para fortalecer a moral, permitindo a manutenção do corpo social medieval. A morte detém espetadores atentos que aguardam que o moribundo passe o testemunho dos seus bens terrenos, exemplo de virtuosismo perante os vivos.

A proximidade do final do século XIV e as consequências da Peste Negra na Europa obliteram a visão nobre da morte. O renovado figurino representa a fragilidade da vida e as limitações humanas perante o fim, manancial de alimento à expressão artística da pintura, escultura e literatura. A morte e o macabro, elementos populares na maior parte da produção artística do final da Idade Média, motivam um novo género literário com enorme impacto nas artes iconográficas.

As «danças da morte» são uma expressão cultural transversal a toda a Europa da Idade Média dos medos do século XIV, e «rapidamente se tornam o tema predileto de pintores e imaginários da época».⁶² Georges Duby em *Guilherme o Marechal* afirma que «a arte de maior manifestação do século XIV é definitivamente a tumular e não a que ergue catedrais ou palácios.»⁶³

A Morte, como personagem surge em manifestações de carácter artístico com um posicionamento pictórico, compositivo, literário, figuração verbal e diálogo objetivo para com as suas testemunhas e audiência, advertindo o ser humano para a dúbia experiência da vida terrena.

A um nível mais intrínseco, a linha de orientação artística da morte e do macabro reflete um desejo incontornável de reestruturação, restabelecimento da ordem do *status quo* e conduz à ideia que tudo é finito e perecível.

O objetivo das *Alegorias da Morte* comporta a aniquilação da matéria e a transformação da corporeidade social em transição, entre os séculos XVI e XV, época de convulsão social, política e económica. O definhar do sistema feudal instituído e caduco,

⁶¹ LE GOFF, Jacques, «Permanências e Novidades», in *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol. II., Lisboa, Estampa, 1984, pp. 129-133.

⁶² CARRETER, Fernando L., *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1988, pp.107-131.

⁶³ DUBY, Georges, *Guilherme o Marechal*, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p.146.

com a ascensão da burguesia mercantil em território europeu, origina uma sociedade a caminho de uma busca materialista, humanista, mas não necessariamente mais religiosa.

Nas “danças da morte”, o grotesco e o macabro parecem coadjuvar a força do corpo cénico desta pintura de José Guerra. *Mascarada* surge como um ritual mensageiro, um alerta para a única certeza da vida. O próprio poder é aniquilado perante a transversalidade da morte.

O estilo e conteúdo da obra justificam uma pesquisa pela da História da Arte em busca de expressões artísticas com temática e motivação análoga, manifestações que tenham inspirado Guerra para a sua execução. A variedade de imagens e gravuras do



Fig. 12 - NOTKE, Bernt (atribuição), *Dança Macabra em Tallin*, 1463, Museu de Arte da Estónia, Estónia.

Período Medieval destaca uma representação singular do século XV, atribuída a Bernt Notke, Totentanz⁶⁴.

*Totentanz*⁶⁵ (**Fig. 12**) é uma alegoria à morte, os intervenientes estão trajados a rigor, em concordância com o seu estatuto social, e dirigem-se em marcha ao seu encontro no próprio túmulo. As indumentárias identificam cada participante e determinam a sua valência social: um elemento real, um elemento do alto clero, um monge, um jovem e uma mulher.

A visualização rápida de *Mascarada* não permite distinguir aspetos particulares das personagens, tão pouco permite traçar uma hierarquia ou fazer um escrutínio social.

A observação atenta das caricaturas possibilita, no entanto, a identificação de alguns atributos com cariz iconográfico que as individualiza e categoriza (indumentária, acessórios, género, etc.).

Mascarada é análoga a *Totentanz* em simbolismo, embora mais ténue na estratificação social, salvo alguns adornos das personagens e a inegável presença de uma figura feminina⁶⁶, complemento ao arquétipo cénico que encerra uma consideração crítica ao papel passivo da mulher na sociedade.

A obra reinterpreta as “Alegorias da Morte”, do século XV-XVI, e a necessidade revolucionária de transformação do panorama político e social de uma época, catapultando-a para a modernidade. A morte encarna, mais uma vez, a força unificadora que ontem e hoje dá vazão à crítica, assumindo um papel vocativo como presença do subconsciente coletivo. Expressão artística da antiguidade ou da contemporaneidade, a sua presença é sempre vertiginosa.

⁶⁴ Imagem 12 - *Totentanz* ou *Dança Macabra em Tallin* [Em linha] disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg [acesso a 12 de outubro de 2016].

⁶⁵ Dança da morte.

⁶⁶ As denominadas “personagens sem voz” que se redem à vaidade.



Fig. 13 - BOSCH, Hieronimus, *A tentação de Santo Antão* (tríptico), 1495 a 1500, óleo sobre madeira de carvalho, (1,31 x 2, 25 cm), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.

*A Tentação de Santo Antão*⁶⁷, de Hieronimus Bosch (**Fig. 13**) ocupa um lugar distinto na história da pintura. Bosch é considerado um dos primeiros pintores a criar uma espécie de psicologia universal e uma linha representativa transversal a todas as épocas e sociedades, o grotesco.

O espectro da linguagem psíquica do imaginário, do insólito, da ambiguidade e da intensificação do símbolo presente nesta pintura, parece funcionar como mote para o “Auto de Costumes” mais comedido que *Mascarada* de José Guerra representa.

José Guerra abre também as portas a um universo fantástico, repleto de formas monstruosas, estranheza, inquietude e carga simbólica, como Bosch. O espetador é catapultado para outras esferas do pensamento acordando a sua consciência social a uma «clarividência capaz de prever o futuro e ressuscitar o passado.»⁶⁸

Guerra não abraça as doutrinas espirituais eclesiásticas ou retrata as formas de concupiscência pintadas por Bosch. No entanto, traduz o mesmo sentido moral através de jogos de imagem com uma gramática visual de maior atualidade.

A teatralidade, a crítica social e o uso da máscara – caricatura, tendo em conta a análise dos aspetos temáticos e estilísticos entre ambas as pinturas, compreende a mesma linha artístico-ideológica e encerra o mesmo desejo latente de mudança. A profunda angústia e sofrimento da gestualidade corporal das personagens fantásticas criadas por ambos os artistas evidenciam esse desejo intrínseco de reestruturação.

A divisão do espaço cénico de *Mascarada* de Guerra e *A Tentação de Santo Antão* de Bosch comungam o mesmo sentido episódico e carácter esotérico.

⁶⁷ Imagem 13 - *A Tentação de Santo Antão* (tríptico) adaptada, Cf. BOSING, Walter, *Bosch - A Obra de Pintura*, «TASCHEN», Köln, TASCHEN GmbH, 2012, pp.92-93.

⁶⁸ GONÇALVES, Rui Mário, «As tentações de Bosch ou o eterno retorno: uma exposição: o efeito Bosch? O efeito Breton?» in *Colóquio Artes*, S.2-36, n.102, jul.- set. 1994, pp.5-13.



Fig. 14 - BRUEGHEL, Pieter (O Velho), *O Triunfo da Morte*, 1562, Museu do Prado, Madrid, Espanha.

A conceção figurativa e cénica do *Triunfo da Morte*⁶⁹ (**Fig. 14**), de 1562 de Pieter Brueghel (O Velho), aparenta uma série de similitudes com a pintura em estudo.

O exército da morte avança sobre uma paisagem sóbria exterminando tudo, deixando apenas destruição e desolação. Brueghel mantém na composição a fragmentação característica da pintura *A tentação de Santo Antão* e a temática episódica de *Guerra e Bosch*.

A multiplicação de objetos e figuras ocupa a vastidão do plano cénico das quatro composições. A semelhança entre os quatro artistas na conceção iconográfica parece retirada de um tronco imaginário medieval comum.

O horror e a dispersão presente na pintura de Brueghel é algo que José Guerra não alcança em *Mascarada*, mas os valores cromáticos de ambas as obras têm invariavelmente a mesma natureza.

Dança Macabra em Tallin (**Fig. 12**), a *Tentação de Santo Antão* (**Fig. 13**), o *Triunfo da Morte* (**Fig. 14**) e *Mascarada* (**Fig. 11**) encarnam uma tetralogia elaborada ao abrigo do substrato de convulsões da Idade Média que se promulgam e renovam artisticamente, independentemente do tempo ou conjuntura.

Mascarada constitui uma metáfora ao grotesco desde o fundo cénico lúgubre, obscurecido e tenebroso até à disposição e dinamismo da composição.

As personagens surgem em grande profusão e dimensão numa explosão descontrolada ocupam todo o espaço cénico e criam uma espécie malha humana. Um corpo intimidador que causa a interrogação do espetador procurando encontrar respostas para o aspeto apocalíptico, a aparência de ruína humana, a significação e sentido. Os rostos

⁶⁹ Imagem 14 - *O Triunfo da Morte* adaptada, Cf. MARIE, Rose & HAGEN, Rainer, *Obra Completa de Bruegel*, «TASCHEN», Köln, Bendikt Taschen GmbH, 1995, p.44.

caricaturados como máscaras distorcidas, aberrações impiedosas, malformações de humor, terror e fragmentação entre o natural e antinatural.

O público é assombrado por um sentimento ambivalente de fascínio e repulsa que o pode deixar estático, em êxtase ou o obriga a retrain o olhar.

O ambiente pauta-se por uma certa indefinição. Os figurantes amontoam-se num pesadelo noturno, deambulando como num estado hipnótico, sem que os olhos se cruzem ou fitem. O pintor brinca com um sentimento irónico de humor e cria uma ambiência de angústia que atinge um estado metafísico.

A disposição em círculo das figuras segue os *Disparates ou Provérbios*⁷⁰ de Goya, o estereótipo de gestos formas, atitudes. Figuras alegóricas convergindo para a expressão misteriosa e surpreendente de todo esse «Sonho da Razão», constituído pelos “monstros impossíveis”, elaborados por uma prodigiosa imaginação criadora.

A criação artística ajusta-se a um tipo de recetividade sensorial, ou emocional, por caminhos mais indefiníveis que os da simples explicação de um tema, entre a nossa interpretação e a linguagem enigmática apresentada por ambos os pintores.



Fig. 15 - GOYA, Francisco, *Disparate de carnaval*, n.º 14, 1816-23, gravura, Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Goya recorre aos *Caprichos* para retratar a visão conflituosa do homem e da sociedade espanhola num momento de crise histórica. As oitenta gravuras são a expressão crua e desenfadada da sua visão interior moralista sobre uma sociedade corrompida por vícios e decrepitude, uma sátira ao homem, à mulher e às suas paixões. Uma plataforma «empática pelos mais frágeis inscritos numa organização irracional «abusiva e injusta que fomenta o ócio e o parasitismo.»⁷¹

⁷⁰ Imagem 15 - *Disparate de carnaval*, n.º 14 adaptada, Cf. GOYA Y LUCIENTES, *The disparates or, the proverbios*, New York, Dover Publications, Inc., 1969, 29 pp.

⁷¹ GOYA, Francisco, *Los Caprichos de Goya*, «Colección Punto y Línea», Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1978, p.23.

Guerra e Goya utilizam a mesma tônica representativa, o grotesco esse hibridismo estético ao serviço da rotura de uma sistematização pré-estabelecida que, aos poucos se rearranja para o surgimento de uma nova ordem social e artística.

John Ruskin, escritor e crítico de arte na sua obra *The Stone of Venice, The Fall*, afirma que o grotesco não é particularidade específica de uma época em relação a outras:

[...] onde quer que a mente humana seja saudável, vigorosa, em todo a sua proporção, grande em imaginação, emoção, intelecto e não se encontre subjugada a uma proeminência indevida ou endurecimento das faculdades de raciocínio, o grotesco existirá aí, na posse da totalidade da sua energia. E nesse sentido eu acredito que não há nenhuma maior prova de grandeza, em períodos, nações ou homens e mais seguro que o desenvolvimento, entre eles ou neles do nobre grotesco; e nenhum teste de pequenez comparativa ou limitação de uma maneira ou outra, será mais segura que a ausência de invenção do grotesco ou a incapacidade de o compreender.⁷²

O que importa salientar, nas manifestações de ambos os pintores, é a espontaneidade do trabalho artístico e a abordagem ao grotesco com naturalidade, determinismo e liberdade de expressão.

A justaposição de algumas imagens de *Mascarada* e *Caprichos* enfatizam a similitude do tratamento figurativo e temático entre Guerra e Goya, criando a ilusão de um casamento cénico e figurativo entre os dois artistas.

A escolha recaiu sobre três *Caprichos* do conjunto de oitenta estampas produzidas por Francisco Goya (*Capricho n.º 28*, *Capricho n.º 77* e *Capricho n.º 76*), e a linha de orientação analítica compreende a disposição dos elementos na pintura *Mascarada*.

O episódio do *Capricho n.º 28* retrata um espaço cénico exterior confirmado pela presença de uma árvore de grande porte. A senhora de escuro com o rosto abrigado por uma túnica⁷³ (**Fig. 16**) aproxima-se da idosa em primeiro plano e confia-lhe um assunto sigiloso. A velha guarda o segredo pois, de acordo com a nota de Goya, na estampa é uma «Excelente madre para un encargo de confianza.»⁷⁴

As duas cenas têm como pano de fundo um local indefinido e apresentam à primeira vista, características muito singulares das representações de Guerra e Goya.

⁷² «From what we have to be its nature, we must, I think, be led to one most important conclusion; that whatever the human mind is healthy and vigorous in all its proportions, great in imagination and emotion no less than in intellect, and not overborne by an undue or hardened preëminence of the mere reasoning faculties, there the grotesque will exist in full energy. And, accordingly, I believe that there is no test of greatness in periods, nations, or men, more sure than the development, among them or in them, of a noble grotesque, and no test of comparative smallness or limitation, of one kind or another, more sure than the absence of grotesque invention, or incapability of understanding it. » - [tradução livre], RUSKIN, John, *The Stone of Venice, The Fall*, Volume 3, Kent, Orpington - George Allen, 1886, p. 158.

⁷³ Imagem 16 - *Túnica* - *Capricho n.º 28* adaptada, Cf. GOYA Y LUCIENTES, *The disparates or, the proverbios*, New York, Dover Publications, Inc., 1969, p.90.

⁷⁴ GOYA Y LUCIENTES, *op. cit.*, p.90.



Fig. 16 - GOYA, Francisco, *Túnica* - Capricho n.º 28, 1799, gravura, série os Caprichos, Museu do Prado, Madrid, Espanha.



Fig. 17 - José Guerra (Guerra₆₅), *Mascarada*, 1965, óleo sobre tela (pormenor). Reserva de Pintura da FBAUL.

A figura “diáfana” (**Fig. 17**), composta por Guerra em *Mascarada* parece assumir toda a corporeidade da senhora que segreda no *Capricho* de Goya, aparentando uma união com o braço apoiado pelo cajado da velha de Goya.

O ângulo e as linhas de posicionamento das três figuras em sobreposição aludem a uma fusão corpórea que origina a personagem coberta pela túnica em *Mascarada*. O tratamento e o posicionamento da mão apoiada no bordão completam o aparente mimetismo.



Fig. 18 - GOYA, Francisco, *Uns aos outros* - Capricho n.º 77, 1799, gravura, série os Caprichos, Museu do Prado, Madrid, Espanha.

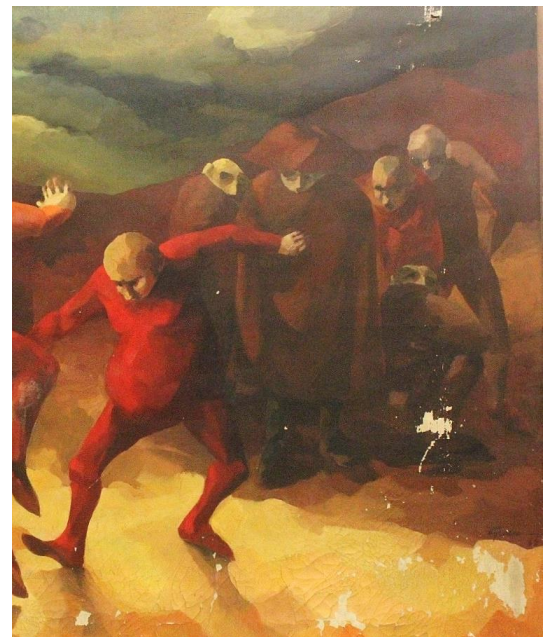


Fig. 19 - José Guerra (Guerra₆₅), *Mascarada*, 1965, óleo sobre tela (pormenor). Reserva de Pintura da FBAUL.

*Uns aos outros*⁷⁵ (**Fig. 18**) e (**Fig. 19**), embora simétricas, as representações apresentam a mesma tipologia de triangulação figurativa. A figura do touro no *Capricho de Goya n.º 77* é substituída pela do bobo na pintura de José Guerra. A intenção jocosa dos grupos que observam o touro e o bobo sugere um enredo análogo.

Um cavaleiro de casaca e peruca, montado sobre os ombros de um homem rude com uma cabeça em forma de caveira, espicaça o indivíduo mascarado de touro, um outro, picador também cadavérico, aguarda oportunamente a vez de afligir o animal.

José Guerra, em *Mascarada*, desenvolve uma ação idêntica, mas introduz outros atributos. A cabeleira é suprimida e no seu lugar surge agora um chapéu (elemento hierárquico). Um quinto interveniente é acrescentado à trama cénica adensando a intriga.

O sentimento de confinamento e lide em Goya mantém a sua expressão com Guerra, «a sorte dirige a festa e distribui os papéis segundo a inconstância dos seus caprichos.»⁷⁶



Fig. 20 - GOYA, Francisco, *está vossa misericórdia? bem, o que eu digo ... eh! Cuidado! se não ...* Capricho n.º 76, 1799, gravura, série os Caprichos, Museu do Prado, Madrid, Espanha.

O *Capricho n.º 76* (**Fig. 20**)⁷⁷ representa um importante militar graduado, portador de um defeito físico justificado pela presença da muleta que ampara a figura afortunada, mas com «fama de ser pouco valente.»⁷⁸

Não é a conduta, a personalidade ou os galões do general (**Fig. 20**) que contribuem para a identificação desta personagem de Goya com o bobo (**Fig. 21**), representado por

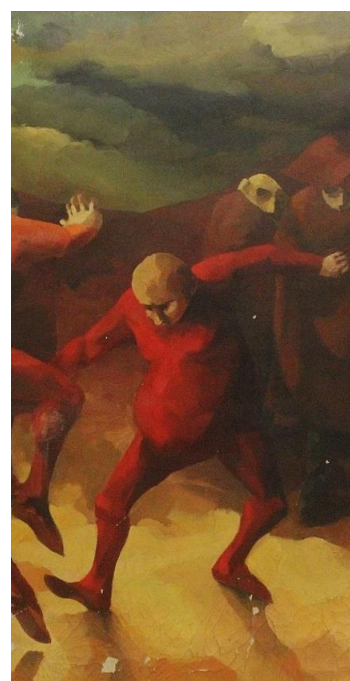


Fig. 21 - José Guerra (Guerra₆₅), *Mascarada*, 1965, óleo sobre tela (pormenor). Reserva de Pintura da FBAUL.

⁷⁵ Imagem 18 - *Uns aos outros* - *Capricho n.º 77* adaptada, Cf. GOYA Y LUCIENTES, *The disparates or, the proverbios*, New York, Dover Publications, Inc., 1969, p.190.

⁷⁶ GOYA Y LUCIENTES, *op. cit.*, p.190.

⁷⁷ Imagem 20 - *está vossa misericórdia? ... bem, o que eu digo ... eh! Cuidado! se não ...* Capricho n.º 76 adaptada, Cf. GOYA Y LUCIENTES, *The disparates or, the proverbios*, New York, Dover Publications, Inc., 1969, p.188.

⁷⁸ GOYA Y LUCIENTES, *op. cit.*, p.188.

Guerra em *Mascarada*. A semelhança é física: o mesmo peito inflamado, a barriga proeminente, coxas grossas, posicionamento e a malformação locomotora.

A apropriação das formas na construção imagética e o argumento de *Mascarada* sugerem uma forte influência do léxico artístico das famosas águas-fortes de Francisco Goya, reforçando a convicção de estarmos perante o que se pode designar de “Capricho” de António José Guerra.



Fig. 22 - ENSOR, James, *Os maus médicos*, 1892, óleo sobre madeira, 50 x 61 cm, Université Libre de Bruxelles, Bruxelas, Bélgica.

A sátira e a máscara são dois aspetos identificáveis na pintura⁷⁹ de James Ensor, (**Fig. 22**) e em Guerra, a figuração apresenta um retrato caricaturado como se fosse necessário proteger a identidade dos figurantes. Máscaras e esqueletos encontram uma centralidade nas temáticas retratadas por Ensor.

O pintor fez parte do grupo de vanguarda belga *Les XX* que explorava a caricatura como forma de defesa satírica. O trabalho de James Ensor encontra-se à frente do seu tempo e é considerado subversivo e provocador. As suas máscaras apresentam o mesmo lado bestial das de Guerra em *Mascarada*, longos narizes, grandes bocas. São feias, demoníacas e fantasiosas. «A máscara e a multidão tornam-se então completamente inseparáveis: a multidão ameaçadora corresponde à máscara hipócrita e repugnante.»⁸⁰

Nas duas obras «a morte surge simultaneamente como uma advertência perante a transitoriedade da vida e participante da festa fantasmagórica».⁸¹

Guerra e Ensor entregam-se à pintura em prol da liberdade artística expressa por uma apropriação sinonímica paralela.

⁷⁹ Imagem 22 - *Os maus médicos*, adaptada, Cf. BECKS-MALORNY, Ulrike, *Ensor*, «TASCHEN», Köln, Bendikt Taschen Verlag GmbH, 2000, p.79.

⁸⁰ BECKS-MALORNY, Ulrike, *Ensor*, «TASCHEN», Köln, Bendikt Taschen Verlag GmbH, 2000, p.60.

⁸¹ *Idem*.



Fig. 23 - HOPPER, Edward, *Noite Azul*, 1914, óleo sobre tela, 91,4 × 1,82 cm, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, E.U.A.

O quadro *Noite Azul*⁸² (**Fig. 23**) ocupa um lugar singular na obra pictórica de Edward Hopper pela quantidade de figuração humana em cena e pela evocação ao «papel do artista na sociedade»⁸³, assunto raramente presente nos trabalhos de Hopper.

A centralidade do palhaço relativamente às restantes personagens, o ar boémio e marginal destaca-o e ao mesmo identifica-o como um artista entre pares.

Hopper compara o artista ao palhaço, ao bobo e ao saltimbanco uma expressão tradicional sobejamente recorrente. Reflexão sobre a sua «condição de artista - pintor ainda em início de carreira».⁸⁴

José Guerra ao retratar-se através do bobo, apresenta de forma análoga a angústia existencialista do indivíduo numa sociedade moderna que o aliena, isola e coloca numa atitude confrontacionista para com os demais.

Noite Azul de 1914, e *Mascarada* de 1965, representam o início da carreira artística de Edward Hopper e José Guerra. Meio plástico em que a visão emocional da realidade é materializada e abre os sentidos ao mundo interior de ambos os pintores.

A exposição imagética é demonstradora de aspetos considerados influências indiretas ou até mesmo diretas de *Mascarada*. A pintura incorpora uma espécie de “antologia artística”, cujo caráter estilístico, iconográfico, temático, simbólico e contextual compreende uma transversalidade temporal digna de destaque sem que a sua originalidade e autenticidade necessitem de justificação ou retratação.

O testemunho do mestre Gil Teixeira Lopes⁸⁵, para além de permitir apontar a autoria da pintura *Mascarada*, relacionando-a com o pintor José Guerra Ferramentas, ilustrou algumas facetas surpreendentes da orgânica artística do quadro.

⁸² Imagem 23 - *Noite Azul* adaptada, Cf. KRANZFELDER, Ivo, Edward Hopper, «TASCHEN 25th anniversary! », Köln, TASCHEN GmbH, 2006, p.24.

⁸³ KRANZFELDER, Ivo, *op. cit.*, p.27.

⁸⁴ KRANZFELDER, Ivo, *op. cit.*, p.24.

⁸⁵ V. Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, pp.100-106.

Mascarada apresenta uma confluência que o mestre designa de linha orientadora de trabalho do «grupo do Tomaz Borba Vieira», habitualmente com uma temática de «raiz social»⁸⁶ muito contundente.

O grupo integrava o próprio Tomaz Vieira, José Guerra e José Nuno da Câmara Pereira entre outras personalidades artísticas. O mestre aponta «Câmara Pereira» o elemento mais cromatizado de todos e muito ligado a artistas expressionistas como: Van Gogh, Gauguin e Cézanne». Três vultos da arte muito estudados e imitados na década de sessenta, cujo influxo na pintura terá sido determinante para grande parte da produção pictórica da época, particularmente a respeitante ao grupo do Tomaz Borba Vieira⁸⁷.

O cromatismo vincado e forte de *Mascarada* (castanhos, borgonha, verdes, ocre, amarelo, laranja e vermelho), mencionado por Gil Teixeira Lopes, reflete a diversidade da paleta daqueles três artistas. No entanto, a pincelada larga, precisa e generosa confere à pintura uma unicidade e individualidade que aponta inequivocamente para José Guerra.

O «tipo de representação com o bobo, o gozo» e o «escárnio» são «formas de expressão que revelam o ambiente» de efervescência cultural que se vivia na altura no Chiado, as Grandes Óperas⁸⁸, centradas no «Trindade» promovidas pelo influente Sr. Gobbi. Tito Gobbi⁸⁹, barítono italiano apaixonado por Portugal, que pretendia criar por cá uma primeira Companhia de Ópera.»⁹⁰

Gil Teixeira Lopes recorda grandes óperas como o *Rigoletto* de Verdi, *Os Palhaços* de Leoncavallo e o teatro de vanguarda com a famigerada peça de Samuel Beckett, *À Espera de Godot*, enfatizando que «as temáticas eram muito próximas, havia uma similitude entre as óperas e o processo de pintura deles, não só a linguagem, mas também a coreografia»⁹¹.

A génese de *Mascarada*, na opinião de mestre Gil Teixeira Lopes parece encontrar na composição e encenação dos espetáculos dramáticos e satíricos das óperas em palco a chave para a sua criação e desenvolvimento:

O Rigoletto, a temática é exatamente ligada.

[...] *os Palhaços* de Leoncavallo que trata o tema dos palhaços, as traições etc.,⁹² [...]

Um reconhecimento que o mestre concretiza ao afirmar que *Mascarada* expressa aspetos da ópera inspirada na peça de teatro *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, o *Rigoletto*⁹³ de Giuseppe Verdi:

⁸⁶ V. Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, p.100.

⁸⁷ Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho, de mestre Gil Teixeira Lopes, p.102.

⁸⁸ V. Anexo II, Cartaz, pp. 108-109.

⁸⁹ Tito Gobbi (24 de outubro de 1913 - 5 de março de 1984) Barítono italiano, um dos mais famosos do século XX. «Associado aos dramas de Verdi e ao verismo italiano. Gobbi possuía um repertório bastante abrangente.» [em linha] disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Tito_Gobbi [acesso a 29 de outubro de 2016].

⁹⁰ Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, p.102.

⁹¹ Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, p.100.

⁹² Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, p.100.

⁹³ Anexo II, Cartaz, p.108.

Estas figuras são aquelas que na ópera o *Rigoletto*, espevitam (digamos assim) o Pai [Rigoletto] para o desatentar em relação à filha que está a ser apanhada.

[...] raptada, violada pelo príncipe. O pai tem de cumprir o seu papel de protetor. Rigoletto era um bobo com uma maneira de ser excecional e tem que ser destruído. Ao mesmo tempo, a missão do bobo é distrair as massas, distrair os nobres. Este outro, no fundo, é um nobre.⁹⁴

Opinião justa, verossímil e corroborável, não obstante, *Mascarada* transcende a contextualização histórica, a riqueza cenográfica, o enlace episódico e os traços figurativos do elenco de *Rigoletto*.

Narrador onisciente e paralelamente personagem ativa da trupe macabra do quadro, Guerra orchestra uma reflexão existencialista com apontamentos autobiográficos, pintando um retrato fiel da sua vivência interior, pessoal e transpessoal.

O pintor reencarna o bufão - cómico, desafiante, desagradável, que aponta vícios mostrando as duas faces da realidade. As máscaras são despojadas expondo as discordâncias e as ambições inarráveis das grotescas figuras, ele próprio é o corpo da deformidade do exagero e, ao mesmo tempo cerimoniário da festa.

José Guerra instrumentaliza a gramática e valores expressionistas para expor a verdadeira natureza do ser humano, fazendo-o sobre um espaço geográfico indefinido. A distorção das formas, o forte cromatismo, a subjetividade e o irracionalismo são colocados ao serviço de um argumento ideológico e defendem o primado da liberdade individual.

Mascarada patenteia o amadurecimento temático da pintura *Salimbancos* de 1963 (Fig. 198). Deixa para trás a familiaridade humanista. Apela ao universalismo e cumpre a função social, moralizante e política da Arte.

Fig. 24 - José Guerra (sem assinatura), *Velhotas* (figuras alegóricas do Chiado), sem data, marcador preto sobre papel, 10,5 x 5,5 cm. Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.



⁹⁴ Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, p.105.

Capítulo 2 - Documentação técnica da obra

2.1 - *Corpus pictórico* em estudo

O *corpus pictórico* apresentado neste estudo de conservação restauro de arte contemporânea recai sobre a obra pictórica da Reserva de Pintura da FBAUL com o número de inventário 3779 e título de atribuição *Dança Macabra*⁹⁵, ao qual já atribuímos o nome de *Mascarada*.

Exame de Saída do Curso Complementar de Pintura da Antiga ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, apresenta uma técnica a óleo sobre tela realizada durante o ano letivo de 1964 - 65. A pintura encontra-se firmada e datada na margem inferior esquerda da superfície pictórica. No entanto, como referimos a decifração inicial da assinatura demonstrou-se infrutífera quanto ao reconhecimento da sua autoria. A atribuição autoral da pintura foi indicada pelo mestre Gil Teixeira Lopes através da legitimação da assinatura do pintor e dos aspetos formais, estilísticos e temáticos do quadro pictórico.

A pintura foi realizada em Campo de Ourique no *atelier* do pintor, na Rua Coelho da Rocha, nº69, no pavilhão nº 13⁹⁶, em Lisboa. A composição artística teve como base um esboço prévio (ainda por localizar)⁹⁷ e a transposição para a tela concretizou com as medidas máximas de 145 cm de altura por 205 cm de largura.

A execução artística de *Mascarada* foi orientada e assistida pelo mestre Manuel Lapa e pelo mestre Luís Varela Aldemira, docentes da Cadeira de Pintura do 3º ciclo do Curso Complementar de Pintura da ESBAL (1963-1965). A informação foi corroborada verbalmente pela pintora Manuela Pinheiro⁹⁸, sua colega durante o Curso de Pintura e amiga pessoal do pintor.

O objeto artístico é composto por uma unidade estrutural que comporta três elementos distintos: a tela, a moldura e a grade.

O cromatismo em *Mascarada* apresenta valores bastante complexos e heterogêneos. José Guerra recorre a uma profusa paleta de tons quentes (amarelos, ocre, laranjas, vermelhos e verdes), serenados por azuis, pardos e terras (siena natural, siena tostado e terra queimada⁹⁹). O abrandamento tonal reflete uma premeditada intensão de controlo sobre um grau de luminosidade que se pretende em decréscimo e alusivo a um cenário de ambiência que quase toca o noturno. A temperatura da cor é igualmente utilizada para reforçar os efeitos de profundidade recorrendo a tonalidades mais frias nos objetos mais distantes e cores mais quentes nos objetos mais próximos do espetador.

⁹⁵ Título atribuído durante o tombo e inventariação do espólio de pintura da FBAUL em 2007.

⁹⁶ V. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, p.116.

⁹⁷ *Esboço, Memória Descritiva, Justificativa e Provas Fotográficas*, Cf. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, p.116.

⁹⁸ Manuela Pinheiro - Licenciada em Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa frequentou também o curso de Ciências Pedagógicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e o curso de gravura na Sociedade Cooperativa da Gravadores Portugueses. A artista foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, da embaixada de Espanha e do Instituto de Alta Cultura da Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. [Em linha] disponível em <http://www.movimentoartecontemporanea.com/artistas/15/> [acesso a 19 de março de 2017].

⁹⁹ Analogia tonal desprovida de carácter científico ou alusão a composição molecular.

A pincelada é rápida, vincada e bem dirigida, os volumes são generosos e a sua disposição demonstra um bom domínio na construção dos três planos compositivos, contribuindo para uma certa tridimensionalidade e fulgor figurativo e paisagístico.

A representação pictórica não obedece a um esquema canónico. O pintor apresenta um bom domínio da representação humana, revelada pelo cuidado ao nível do tratamento das formas e pelo recurso a pinceladas mais fortes ou texturadas em áreas onde se pretendeu enfatizar ou realçar certos atributos.

Modelo plástico da contemporaneidade e do expressionismo simbólico a estilística vanguardista de *Mascarada* reflete uma diversidade de pintores como Paul Gauguin, Vincent van Gogh e Paul Cézanne¹⁰⁰. Inobstante, o cunho artístico e o engenho criativo observados vindicam para José Guerra a sua inequívoca autoria.

A observação atenta dos motivos e distribuição do material pictórico possibilitam uma antevisão da ordem da execução dos elementos, aparentando uma primeira fase de elaboração figurativa, a partir da qual se empreendeu o tratamento dos fundos.

A perspetiva em combinação com o valor da cor e a nitidez das representações criam em *Mascarada* uma ilusão de distância entre as personagens e o fundo cénico. Numa primeira instância, a perspetiva parece denotar um grau puramente intuitivo, mas não nos deixemos enganar, Guerra recorre a uma perspetiva de esgoto com três pontos de fuga.

A principal diferença entre este tipo de perspetiva e a que normalmente designamos por aérea diz respeito, fundamentalmente, ao nível visual do observador que, aqui, é bastante mais baixo.

O planeamento compositivo e o tratamento estético revelam traços de um academismo persuadido por correntes artísticas do seu tempo e outras fontes de inspiração com uma origem mais remota¹⁰¹ como verificamos anteriormente. No grupo humano criado pelo pintor reconhece-se uma espécie de hibridismo. As personagens quase indistintas, como que em bloco, deixam transparecer aos poucos, na sua fisicalidade, atributos que fazem prever um cariz iconográfico. Simbolismo recorrente nas *Danças da Morte* da Baixa Idade Média em que a perenidade da vida exige a participação de todos e a crítica e a sátira se estendem à totalidade dos intervenientes.

A linha representativa da pintura *Mascarada* relembra uma dança figurativa teatral. Onze personagens que procuram dar expressão ao mundo subconsciente do pintor. As figuras espelham uma marginalidade representativa que relembra os *Caprichos* e os *Provérbios* de Goya.

O aspeto estático dos dois grupos laterais e a movimentação frenética da dupla figurativa central é contrastada pela assunção de uma consciência subliminar expetante. A enigmática personagem que surge lateralmente no primeiro plano e se apresenta coberta por um manto. Uma alegoria à própria morte, essa presença espectral e constante na pintura de inúmeros artistas, que deixa atuar livremente a natureza dos intervenientes.

A obra ilustra metaforicamente o Grotesco, desde o fundo cénico lúgubre e tenebroso à disposição e dinamismo da cena onde as personagens surgem em grande

¹⁰⁰ Cf. Anexo I, A propósito de José Guerra, testemunho de mestre Gil Teixeira Lopes, p.102.

¹⁰¹ Cf. Capítulo 1 - Documentação histórico-artística da obra, 1.3 - Influências artísticas numa consonância de estéticas, p. 21.

profusão e com grandes dimensões. Os rostos aparentam caricaturas e máscaras distorcidas, que conduzem a uma fragmentação entre o natural e o antinatural.

O pintor dinamiza uma arbitrariedade de sentimentos que conduzem o espetador a uma realidade com características e proporções de uma experiência artística em sistema aberto.

A essência da conceção de *Mascarada* encontra uma concreta linha ideológica de forte análise social que encerra um latente desejo de mudança e uma reflexão existencialista imbuída de apontamentos autobiográficos. A pintura parece recuperar claramente a temática da primeira tese, *Salimbancos* (1963) apresentando agora o pré-adolescente que cresceu e perdeu toda a sua inocência. É a individualidade adulta num estar coletivo que projeta a sua visão muito própria a uma esfera mais alargada.

Mascarada, representa um percurso de estudos académicos de Pintura e tornar-se agora num objeto de estudo e investigação de ciências da Conservação Restauro e Produção da Arte Contemporânea.

Não foram identificadas quaisquer ações de beneficiação na pintura ou atuações em prol do seu restauro durante os trabalhos investigativos.

O Quadro I apresenta uma esquematização cronológica do percurso histórico da pintura *Mascarada*, desde a sua execução, em 1965, até ao presente.

Quadro I - Historial¹⁰² do objeto artístico (1965-2016)	
Lisboa, 28 de maio de 1965	Apresentação do <i>Programa</i> executório para a produção de uma pintura a óleo sobre tela de acordo com a temática <i>Mascarada</i> ;
Lisboa, 08 de junho de 1965	Apresentação do esboço de <i>Mascarada</i> ;
Lisboa, 12 de outubro de 1965	Pedido de prorrogação do respetivo prazo de entrega da tese até 26 de outubro de 1965;
Lisboa, 6 de dezembro de 1965	Realização do exame de saída do curso Complementar de Pintura da ESBAL do discente António José Guerra Ferramentas. Pintura realizada no <i>atelier</i> do pintor, em Campo de Ourique. Aprovação: 17 valores;
A partir de 18 de janeiro de 1966 ¹⁰³	Inclusão da pintura no espólio artístico do Curso Superior de Pintura da ESBAL (1958-1965);
1966 a 2003	Armazenamento e mau acondicionamento com repercussões no estado de conservação geral da obra e extravio de documentação ¹⁰⁴ ;
Lisboa, 2003 ¹ , 2007 ¹ a 2010 ²	Incorporação ² do objeto artístico no acervo de Pintura, da FBUAL por Tombo ¹ e inventário da Coleção de Pintura (Nº 000003779), com o título de atribuição <i>Dança Macabra</i> , Reserva de Pintura da FBAUL (Gaveta 7b) ¹⁰⁵ ;
03 de março de 2010	Desinfestação por anóxia da obra pela empresa EXPM;
Lisboa, 2015	Início dos trabalhos de investigação e estudo da obra;

¹⁰² I, II, III, IV e V - Cf. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas (ordem cronológica), p.116-113.

¹⁰³ Cf. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, p.113.

¹⁰⁴ *Esboço, Memória Descritiva e Justificativa e Provas Fotográficas*, Cf. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, p.116.

¹⁰⁵ Cf. Anexo VI, Ficha técnica de conservação restauro, p.158.

Lisboa, 28 de maio de 2015	Identificação da autoria da pintura pelo mestre Gil Teixeira Lopes;
Lisboa, 14 de março de 2016	Entrevista com a Dr. ^a M. ^a Teresa Sadio Raposo;
Lisboa 28 de abril a 30 de setembro de 2016	Contato com a Doutora Maria Luísa Guerra, irmã do pintor; Registo escrito, documental e fotográfico para o primeiro estudo biográfico e artístico.

2.2 - Contexto artístico a montante

As manifestações culturais nacionais do expressionismo europeu têm um papel e influência bastante modesta no seio da produção artística portuguesa do século XX. A este respeito no estudo *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre Guerras* (1914-1940) de 2011, Rosa Dias retrata Portugal como um «país sem vanguardas internamente elaboradas como consciência cultural, perdida sempre na nostalgia dum passado que também saudosamente se desejava» no qual «o expressionismo não podia ter a plenitude do seu sentido cultural.»¹⁰⁶

As impressões vanguardistas de acordo com Rosa Dias, remontam às duas décadas primeiras do século XX com Amadeo de Souza-Cardoso influenciado por uma orientação «Paris-Berlim»¹⁰⁷ e ou futurista com Santa-Rita Pintor. Ainda assim, uma década mais tarde, o expressionismo continua com pouca receptividade no interior de uma produção cultural de cheia de «lirismos»¹⁰⁸, mas com uma nova geração que se afirma já contra uma tradição académica ainda muito oitocentista.

«Na falta de tradição pictórica e ausência de uma consciência de vanguarda cultural»¹⁰⁹ o expressionismo por terras lusas é representado exclusivamente como uma «ação pictórica»¹¹⁰, desconetada do fenómeno cultural e artístico. Uma expressão de «atos solitários»¹¹¹ de emoção e olhar, que encontram a sua expressão física apenas na pintura e não acusam uma consciência social ou qualquer aspiração geracional interventiva.

Entre os artistas mais representativos das três primeiras décadas de 1900, para além do Amadeo de Souza-Cardoso e Santa Rita com marcações de um «primitivismo»¹¹² e pioneirismo, surgem outras personalidades como: Sara Afonso, Mário Eloy, Júlio de Sousa, Dominguez Alvarez e Cristiano Cruz. Artistas cuja poética pictórica e visões artísticas singulares manifestam já um breve cunho expressionista.¹¹³

Os primeiros indícios da decadência do Estado Novo, em 1953, e o aumento do movimento emigratório reforçaram o isolamento do país. Nas artes mantinha-se a influência do «tardo-naturalismo» e do «neo-realismo» por oposição ao «surrealismo e ao

¹⁰⁶ ROSA DIAS, Fernando, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre Guerras* (1914-1940), Campo da comunicação, 2011, p.355.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 356.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*.

¹⁰⁹ Cf. ROSA DIAS, Fernando, *op. cit.*, p. 361.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*.

¹¹¹ *Idem*, p. 363.

¹¹² *Id.*, p. 367.

¹¹³ ROSA DIAS, Fernando, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre Guerras* (1914-1940), Campo da comunicação, 2011, p.368-374.

abstracionismo»¹¹⁴. 1956, vê surgir o *Salão Artistas Hoje* e a *Cooperativa de Gravadores Portugueses* com oficinas, exposições, cursos e divulgação de influências «artísticas do período pós-guerra.»¹¹⁵

O ensino das Belas-Artes reformado timidamente em 1957¹¹⁶ e a criação da Fundação Calouste Gulbenkian com «largos propósitos de fomento artístico»¹¹⁷ alterou completamente o panorama artístico nacional com a atribuição de bolsas a jovens artistas permitindo-lhes «estudo e viagens no estrangeiro».¹¹⁸ A realização e a promoção de espetáculos, exposições, abertura de galerias e a «renovação dos salões tradicionais ao criar os *Salões de Arte Moderna* (1958-63)»¹¹⁹, iniciativas que estimularam cada vez mais a curiosidade e o interesse do público português pela arte contemporânea, originaram uma renovada «atividade crítica»¹²⁰ sobre as artes.

Os trabalhos de gravura ganham cada vez mais relevância e assiste-se à criação do Curso de Formação Artística (1965-66) pela Sociedade de Belas Artes com matérias pedagógicas vanguardistas.

A atualização da arte através da frequência de escola de artes europeias e dos contatos estabelecidos com os artistas no exterior, nomeadamente do Grupo KWW,¹²¹ estabeleceu definitivamente o reencontro da arte nacional com os valores culturais, estéticos e com a figuração da arte contemporânea internacional.

2.3 - *Mascarada*, constituição, tecnologias e materiais de produção

O exame científico de uma obra começa a partir do momento em que a equipa de conservadores - restauradores se aproxima da obra para o seu estudo, o primeiro passo é olhar para o objeto artístico.

A observação dos aspetos tecnológicos de *Mascarada* permite auferir que a união da totalidade dos componentes é estabelecida por um conjunto de elementos metálicos intercalados ($\approx 17\text{cm}$) que fixam a tela à grade, permitindo a sustentação de ambas as estruturas à moldura.



Fig. 25 - *Mascarada*, suporte (frente).

¹¹⁴ FERRARI, Sílvia, *Guia de História da Arte Contemporânea, Pintura - Escultura - Arquitetura - Os Grandes Movimentos*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2008, p.199.

¹¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹¹⁶ V. Anexo VII, José Guerra, biografia e percurso artístico (1934-1977), 2 - A reforma de 1957, p.186.

¹¹⁷ FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal - O modernismo*, 1ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 156.

¹¹⁸ FERRARI, Sílvia, *Guia de História da Arte Contemporânea, Pintura - Escultura - Arquitetura - Os Grandes Movimentos*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2008, p.199.

¹¹⁹ *Cf., Ibidem.*

¹²⁰ *Cf. FRANÇA, op. cit., p. 152.*

¹²¹ FERRARI, Sílvia, *Guia de História da Arte Contemporânea, Pintura - Escultura - Arquitetura - Os Grandes Movimentos*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2008, p.200.

A coesão do quadro é reforçada por vários sistemas de ensablagem aplicados individualmente a cada elemento que a constitui.

O suporte de *Mascarada* [$\approx 2,05$ cm de largura x 1,45 cm de altura, (**Fig. 25**)] é composto por um conjunto de fios entrelaçados que determinam uma superfície, mais ou menos homogénea, especialmente concebida para receber material pictórico.

A utilização da tela como suporte pictural preconiza um avanço tecnológico face à pintura sobre madeira. A inovação permite uma comodidade superior durante a aplicação das preparações para a execução da pintura e uma maior flexibilidade, leveza e resistência durante a deslocação do objeto artístico com a produção de obras de maior dimensão.

O suporte de *Mascarada* encontra-se inscrito na estrutura da moldura e apresenta-se fixo à grade no sentido vertical com elementos metálicos.

Os materiais mais utilizados nos suportes das pinturas sobre tela são os de origem vegetal sobretudo o algodão, o linho e o cânhamo embora também, em casos excecionais, se encontrem fibras proteicas (lã e seda) ou sintéticas¹²² (polímeros).

A «microscopia eletrónica de varrimento é a técnica mais recorrente para distinguir a origem das fibras» num suporte têxtil, porque possibilita comparar o seu «comprimento e secção com recurso a tipologias padrão.»¹²³ No caso do algodão, as fibras apresentam uma estrutura fina e oca, enquanto que a lã é formada por fibras sólidas cobertas por escamas. Na ausência desta tipologia de análise poderá proceder-se ao "polémico" «teste da queima»¹²⁴, complementado por uma observação dos fios da tela¹²⁵ ao microscópio. O recurso e a aplicação da técnica de microscopia digital portátil ao suporte de *Mascarada* e a confrontação da informação recolhida com uma base de dados de fibras têxteis, elucidará quanto à natureza natural ou sintética do suporte.

Mascarada exhibe um suporte com fios de espessura média a fina com pequeno comprimento que graças à sua estrutura de longas macromoléculas paralelas compactas e apertadas, sugere uma tela com bastante elasticidade.

O tecido possivelmente de algodão elaborado em «tafetá simples (1/1)»¹²⁶ (**Fig. 26**) mostra um tipo de ligação pouco complexa, na qual cada fio da teia (urdidura) se entrecruza com um fio da trama por cima e por baixo. O produto final permite obter um suporte sem direito nem avesso, com uma superfície homogénea e pouco grão. Apesar de várias diligências não foi disponibilizado o material ou equipamento apropriado (lupa binocular

¹²² Pintura sobre tela contemporânea.

¹²³ JENEVOIS, Ana, *A pintura sobre tea*, s.l. Edícios do Castro, 1999, p.98.

¹²⁴ Table 2.3 - *Characteristics of pyrolysis tests on materials*, Cf. STUART, Barbara, *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 2007, pp. 68 - 69. Teste destrutivo que consiste na queima de uma amostra da fibra têxtil e posterior identificação pelo odor e cor da chama.

¹²⁵ Cf. Anexo V, Métodos de exame e análise de superfície realizados em *Mascarada*, p.140.

¹²⁶ EVA Pascual & PATIÑO Mireia, *Restauro de Pintura*, Coleção Artes e Ofícios, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 2002, pp.24 - 26.

ou microscopia digital) que permitisse observar o tipo de torção¹²⁷ ou determinar o valor médio da redução da tela. Traços morfológicos fundamentais quando se pretendem compreender a robustez e resistência física do fio para fazer face a eventuais tratamentos alternativos posteriores no suporte¹²⁸.

Importa apenas, para já, reter que, na generalidade dos casos dos suportes, um menor nível de torção determinará sempre uma menor resistência à tração e uma maior elasticidade do fio.

A observação do suporte da obra à vista desarmada permite detetar uma camada de preparação fina com coloração branca à qual se sobrepõem as restantes camadas da superfície da pintura cobertas por uma eventual proteção com verniz.

Uma pintura é composta por uma estratigrafia¹²⁹ que, regra geral, se apresenta distribuída sob a forma de camadas de superfície. A **Fig. 27**¹³⁰ constitui uma recriação hipotética da divisão por camadas que poderá ser encontrada num corte estratigráfico de *Mascarada*.

Legenda da **Fig. 27**

- A - pátina
- B - camada protetora (verniz)
- C - velaturas
- D - camadas pictóricas
- E - desenho subjacente
- F - camada preparatória
- G - encolagem
- H - suporte

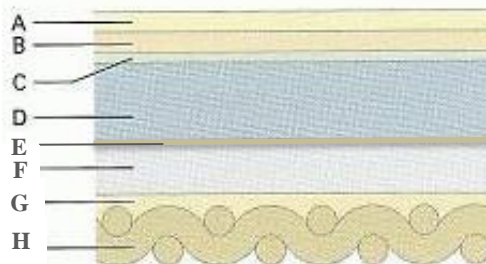


Fig. 27 - Esquematização de uma provável estratigrafia da pintura *Mascarada* de José Guerra.



Fig. 26 - Macrofotografia da superfície pictórica (grande área lacunar) com exposição do suporte de *Mascarada*. Canon® EOS 600D, objetiva E-FS de 18-55 mm de Ø 58 mm, obtida a 0.25m /0.8ft. Imagem: Rui Malveiro, 2014.

Formada por vários estratos pictóricos sobrepostos, começando pelo que se encontra em contato com a preparação (**F**) e terminando no que se apresenta imediatamente acima da camada pictórica (**B**), a organização estratigráfica de *Mascarada*, apesar de não ter sido realizado qualquer corte ou análise estratigráfica¹³¹ para o seu exame pontual, poderá apresentar-se de acordo com esquematização da figura 27.

Numa ordem ascendente, surge em primeiro lugar o suporte (**H**) ou “aparelho” (tela), seguido pela encolagem, uma camada fluida selante com um adesivo de origem natural ou sintética. Só o recurso uma análise estratigráfica poderá determinar a presença da aplicação de um filme adesivo, visto que o recurso à impermeabilização do suporte com ligantes (colas) nem sempre é um procedimento recorrente na pintura contemporânea. A

¹²⁷ Colocação das fibras de modo relativamente paralelo entre si através de um trançado até obter um fio único.

¹²⁸ Incrustação ou enxerto das lacunas do suporte da pintura. Cf. Capítulo 5 - Metodologia de intervenção, p.79.

¹²⁹ ORTI, M^a Angustias Cabrera, *Los Métodos de Análises Físico-Químicos y la Historia del Arte*, Ed. 22, Granada, Monográfica Arte Y Arqueología - Universidad de Granada, 1994, pp. 24-29.

¹³⁰ Fig. 27 - EVA Pascual & PATIÑO Mireia, *Restauro de Pintura*, Coleção Artes e Ofícios, Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 2002, p. 26.

¹³¹ Para identificar os pigmentos e cargas utilizados nas camadas cromáticas e de preparação recorre-se à técnica SEM-EDX cuja informação pode ser complementada por μ -FTIR para a materialidade orgânica.

encolagem (G) apresenta-se como uma camada transparente que cobre os micróporos da tela e contribui para o aumento da estabilidade das camadas de superfície subsequentes: a preparatória, as pictóricas e a protetora.

A preparação (F) habitualmente uma mistura de carbonato ou sulfato de cálcio (gesso) aglutinado com um óleo ou mistura de óleo com uma cola proteica¹³² proporciona o nivelamento necessário ao suporte e funciona como uma base elástica segura para a execução pictórica. A camada preparatória age, normalmente, como um regulador da absorção da humidade (HR), garantindo a adesão às fibras do suporte, às preparações e assumindo, ao mesmo tempo, uma função estética, visto imprimir textura às camadas superiores.

É nesta fase que é transposto para a superfície da preparação o desenho preparatório (estudo das linhas de maior valor compositivo), que, para a maior parte dos pintores, tem um papel alicerçador no princípio, condução e completude dos trabalhos de pintura.

O desenho preparatório adquire o estatuto de desenho subjacente (E) com a conclusão da execução pictórica da obra. A indisponibilidade de equipamento para a realização de métodos de exame como o exame fotográfico da pintura no Infravermelho ou Refletografia de Infravermelho (IV) comprometeu o registo do desenho subjacente de *Mascarada*.

O longo processo de recolha documental desta investigação provou-se um auxílio indispensável para se obterem respostas a questões tão fundamentais como esta. A documentação reunida manifesta de maneira muito clara o recurso, por parte de José Guerra, à figuração prévia, com uma métrica inferior à da composição pictórica real, onde são definidos os alicerces para os desenhos preparatórios da sua pintura.



Fig. 28 - José Guerra, *linhas mestras do desenho preparatório*, sem data, grafite sobre papel vegetal, 10 x 16 cm. Acervo particular do pintor. Imagem: Rui Malveiro, 2016.

A **Fig. 28** corresponde ao óleo sobre tela, obra *sem título*, introduzida no primeiro capítulo (pág.14) como (**Fig. 5**). A imagem apresenta um estudo preliminar desta composição anterior à sua transferência definitiva para a camada de preparação da obra. O desenho demonstra que os motivos pictóricos não foram pintados diretamente, mas resultam de um exercício programado de desenho preparatório. A figura testemunha

claramente que, também no caso de *Mascarada*, José Guerra terá recorrido a este estratégia técnico-artístico e a pintura deve apresentar uma camada de superfície com um desenho subjacente.

Logo acima do desenho subjacente são depositadas as camadas pictóricas (D) originadas a partir de uma mistura de pigmentos e ou corantes, que se apresentam

¹³² Exemplo: cola-de-coelho pela sua comprovada compatibilidade natural com a restante materialidade da pintura.

normalmente aglutinados numa substância filmogénea (óleos ou proteínas¹³³). As velaturas assinaladas por (C) são produto da aplicação em sobreposição de laivos de tinta fluída e transparente nas camadas de cor já secas para alterar a tonalidade ou luz do cromatismo¹³⁴.

A última fase exhibe a camada protetora (B) composta por uma resina dissolvida num óleo ou num solvente volátil. O emprego de um verniz transparente sobre a superfície da pintura tem o propósito de a proteger, dar brilho e contribuir para a saturação dos valores cromáticos¹³⁵.

A formação da pátina (A) é já um estágio posterior ao do trabalho artístico e resulta da deposição de poeira ambiental em conjunto com o «envelhecimento natural da camada superficial das pinturas»¹³⁶ (verniz e superfície pictórica).



Fig. 29 - Mascarada, moldura (frente).

A moldura (**Fig. 29**) de formato retangular encontra-se organizada a partir de quatro réguas lisas com aproximadamente 2,07 cm de largo por 1,47 cm de altura e 1,8 cm de espessura.

A Tabela I apresenta uma organização do levantamento das medidas máximas do exterior¹³⁷ da moldura, aspeto contributivo para a identificação correta da distribuição das medidas máximas do exterior da moldura.

Tabela I - Medidas máximas do exterior da moldura	
Réguas (topo e base)	2 × 2,07 cm
Réguas (lateral direita / esquerda)	2 × 1,47 cm
Largura	3 cm
Profundidade	1,8 cm

A união dos extremos dos moldados (réguas) apresenta uma ensambagem perfilada a meia esquadria com junta plana¹³⁸ a 90 ° reveladora de um cuidado estético-funcional. O reforço do sistema foi conseguido com o recurso a elementos metálicos.

A coesão da moldura com a tela e grade, como já referido anteriormente foi providenciada por um sistema de elementos metálicos distribuídos alternadamente ao longo da face lateral externa dos moldados do quadro.

¹³³ Gema de ovo, no caso de uma técnica a têmpera.

¹³⁴ CAETANO, Luís Oliveira, *Normas de Inventário, Pintura, Artes Plásticas e Artes Decorativas*, 1ª Edição, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, novembro, 2007, p.115.

¹³⁵ Cf. CAETANO, Luís Oliveira, *op. cit.*, p.116.

¹³⁶ Cf. CAETANO, Luís Oliveira, *op. cit.*, p. 101.

¹³⁷ Regra geral são apresentadas também as medidas máximas do interior da moldura informação que obrigaria à desassemblagem da obra, uma ação não prevista neste estudo que consigna exclusivamente a delineação de uma proposta de conservação e restauro.

¹³⁸ Ensambagem obtida através do corte das extremidades das réguas a 45°. Sistema «usado em quadros molduras e ângulos de caixilhos de marcenaria que requeiram algum esforço». in FONTE, Jorge, *O Rigor na Execução dos suportes em Madeira*, 2011, p.2.

O aspeto construtivo revela características de uma produção a cargo de marceneiros ou carpinteiros experientes e com uma preocupação quanto à manufatura, resistência e durabilidade de materiais. Marcas superficiais no entalhe da superfície do material lenhoso da moldura fazem prever o recurso a plaina na sua execução, revelando um cuidado muito particular com o nivelamento dos quatro elementos que compõem a estrutura.

Apesar do bom estado de preservação do lenho da moldura, a curta espessura e disposição estrutural das réguas não permitiu a visualização clara das habituais «zonas de corte transversal, tangencial e radial»¹³⁹, aspetos morfológicos fundamentais para a determinação da espécie madeireira utilizada.

A identificação correta das espécies da madeira requer uma observação pormenorizada de amostras do lenho através de uma «análise microscópica da anatomia e a quantificação da dimensão dos elementos estruturais»¹⁴⁰. O caráter anatómico está habitualmente associado à forma, tamanho e distribuição dos elementos celulares: «canais de resina e poros, raios lenhosos e parênquima axial»¹⁴¹.

O recurso a esquemas (chaves dicotómicas) de identificação das espécies botânicas, embora baseado em particularidades do lenho (propriedades físicas) observadas à vista desarmada ou por macroscopia, pode tornar-se numa ferramenta com grande utilidade. Exige, no entanto, um nível de conhecimento estrutural e anatómico sobre madeiras bastante razoável.

Na impossibilidade de, durante este levantamento, realizar preparações ou aceder a meios óticos e biométricos apropriados, tornou inexequível o apuramento dos aspetos anatómicos mencionados anteriormente. As características observadas à vista desarmada (borne, cerne, grão, textura, cor)¹⁴² indiciam, a probabilidade de ser um material lenhoso, com uma natureza folhosa.

A ausência de porosidade na superfície das quatro réguas da moldura sugere a presença de vestígios de um acabamento a verniz¹⁴³, que se apresenta bastante oxidado e com perda total do brilho original.



Fig. 30 - Mascarada, grade e travessas (verso).

¹³⁹ CARVALHO, de Albino, *Madeiras Portuguesas, Estrutura anatómica, Propriedades, Utilizações*, Lisboa, Direção-Geral das Florestas, 1997, Vol. II, p. 12.

¹⁴⁰ Cf. CARVALHO, de Albino, *Madeiras Portuguesas, Estrutura anatómica, Propriedades, Utilizações*, Lisboa, Direção-Geral das Florestas, 1997, Vol. II, p.15.

¹⁴¹ Os vasos são estruturas que ocorrem, salvo raras exceções, em todas as folhosas e constituem o principal elemento de diferenciação entre resinosas (gimnospermas) e folhosas (angiospermas). Observados em secção transversal na madeira, aparecem como diminutos orifícios de formato circular a elíptico, recebendo o nome de “poros”. O tamanho, distribuição e abundância são importantes para a identificação das madeiras. Cf. CARVALHO, de Albino, *Madeiras Portuguesas, Estrutura anatómica, Propriedades, Utilizações*, Lisboa, Direção-Geral das Florestas, 1997, Vol. II, pp.17-19.

¹⁴² CARVALHO, de Albino, *op. cit.*, pp.13-15.

¹⁴³ Todas as restantes molduras das pinturas do espólio particular do pintor apresentam um verniz incolor com bastante brilho. A ausência da ausência de um verniz na moldura ou a aplicação de um verniz fosco não parece de todo plausível.

A grade (**Fig. 30**), composta por quatro réguas com 2,05 cm de largura e 1,45 cm de altura, apresenta um reforço interior com três travessas.

Não foi possível realizar o apuramento exato das medidas exteriores da grade¹⁴⁴ ou identificar com segurança o sistema de ensamble responsável pela sua coesão¹⁴⁵.

A disposição das traves longitudinais e das travessas interiores em cruz, unidas por um sistema¹⁴⁶ de encaixe com ensamble à meia-madeira reforçada com elementos metálicos, «impede a grade de tocar na tela»¹⁴⁷, distribui a tensão estrutural e mantém regular a esquadria da estrutura de madeira.

Na parte superior das duas traves laterais observa-se um camarão (elemento metálico de adição posterior) para a sustentação da obra à grelha metálica da gaveta da Reserva de Pintura onde se encontra armazenada.

A Tabela II apresenta o levantamento das medidas máximas do interior da grade:

Tabela II - Medidas máximas do interior da grade	
Trave (topo e base)	2 × 2,05 cm
Trave (lateral direita / esquerda)	2 × 1,45 cm
Largura	7 cm
Travessa (horizontal)	1,98 cm
Travessa (vertical)	2 × 1,38 cm
Largura	6 cm
Profundidade	≈ 1,8 a 2 cm

A execução da grade apresenta um aspeto mais oficinal, relativamente à moldura característica perceptível pela dimensão e profundidade do número de marcas identificadas nas traves e travessas que a compõem. O cuidado com a durabilidade e qualidade dos materiais continua a ser um primado também na construção da grade.

Na avaliação da grade foram utilizadas informações básicas, a partir da observação à vista desarmada, fundamentadas em propriedades físicas, expeditamente avaliáveis ou singelamente estimadas. A espécie madeireira utilizada para a construção da grade apresenta uma tonalidade mais clara que a do lenho da moldura. A sua função, essencialmente de apoio à pintura faz prever a presença de material resinoso com uma dureza média para uma maior flexibilidade e adaptação aos movimentos naturais de expansão e retração do material pictórico e do suporte têxtil.

O lenho usado na manufatura da grade parece não evidenciar a presença da aplicação de um tratamento final sobre a superfície da madeira.

«Compreender a relação entre todos os elementos que constituem uma pintura é o único caminho que nos permite aprofundar o comportamento da obra através do tempo.»¹⁴⁸

¹⁴⁴ O registo das medidas exteriores implicaria a separação física da grade dos restantes dois elementos que constituem a obra: a moldura e a tela.

¹⁴⁵ A observação de alguns aspetos da união das quatro réguas da grade faz prever uma ensamble em junta seca com furo respiga.

¹⁴⁶ «Vulgarmente utilizada e de fácil execução» in FONTE, Jorge, *O Rigor na Execução dos suportes em Madeira*, 2011, p. 55.

¹⁴⁷ JENEVOIS, Ana, *A pintura sobre tea*, s.l. Edícios do Castro, 1999, p.126.

¹⁴⁸ CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p.79

Capítulo 3 - Diagnóstico e estado de conservação

Desde a sua entrega, em 1966¹⁴⁹, à Escola Superior das Belas-Artes de Lisboa até aos primeiros trabalhos de tombo e inventariação da Coleção de Pintura da FBAUL, em 2003¹⁵⁰ e 2007¹⁵¹, passaram quatro décadas. *Mascarada* sofreu exatamente quarenta e um anos de pátina histórica, envelhecimento natural e mau armazenamento, com repercussões para o seu estado de conservação, apresentando atualmente inúmeras deformações.

O levantamento histórico sobre o percurso da pintura nas Belas-Artes de Lisboa durante esses anos não possibilitou precisar a origem, o local ou as condições exatas da logística do seu armazenamento até 2010. *Mascarada* poderá ter engrossado o lote de pinturas mencionadas pelo professor Luís Lyster na publicação do CIEBA, *O Restauro regressa às Belas-Artes, Retratos da Reserva de Pintura*, em «Uma viagem pela coleção de pintura da FBAUL» de 2011, em que descreve que após a «Revolução de Abril», com a reestruturação do ensino artístico superior, surge uma renovada consciência da necessidade de preservação do património artístico da Escola Superior de Belas-Artes. As pinturas que embelezavam os corredores das Belas-Artes eram agora alvo de vandalismo dos próprios alunos, reflexo de uma visão conturbada sobre um passado que o fôlego revolucionário de abril de 74, considerava caduco. O espólio foi urgentemente removido e “apinhado” em pequenas celas (salas), ficando na altura, à mercê de «condições atmosféricas deficientes» e sujeito ao «desenvolvimento de pragas biológicas»¹⁵². As poucas circunstâncias de acondicionamento e a total ausência de monitorização contribuíram para que surgissem alguns dos graves problemas de deformação material que alguns objetos desta coleção apresentam.

Independentemente dos espaços ou ambientes que tenham albergado a pintura de José Guerra, e apesar do impacto negativo para o seu estado conservativo, importa sobretudo salientar os esforços realizados pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa no sentido da sua preservação e conservação.

Numa primeira instância, o tombo e inventariação da coleção de pintura em 2003, e 2007 e, em 2010, a incorporação da obra na Reserva de Pintura da FBAUL. Uma segunda fase, a 03 março de 2010, quando em conjunto com outros objetos do acervo¹⁵³, a pintura é submetida a um processo de desinfestação com expurgo por anóxia e, por último, a autorização para a realização deste estudo sobre a obra.

Atualmente, o objeto artístico encontra-se armazenado em ambiente controlado na Reserva de Pintura O Acervo de Pintura da FBAUL está sob a alçada do *Projeto CAREFUL*¹⁵⁴, um programa desenvolvido para garantir a aplicação de um Plano Geral de

¹⁴⁹ Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, p.113.

¹⁵⁰ LYSTER FRANCO, Luís, «Uma viagem pela coleção de pintura da FBAUL», in ALVES, Alice Nogueira & FRANCO, Luís (cor.) *O Restauro regressa às Belas-Artes, Retratos da Reserva de Pintura*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - CIEBA, 2011, p.24.

¹⁵¹ LYSTER FRANCO, Luís, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ LYSTER FRANCO, Luís, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁴ Cf. ALVES, Alice Nogueira, *et al.*, «A implementação de um plano de Conservação Preventiva para o acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa», in AA.VV., *Atas do Seminário*

Conservação Preventiva para os acervos artísticos das Belas-Artes. A metodologia deste PGCP para o acervo de Pintura tem como base os princípios vigentes da CP e desenvolve e promove a aplicação de medidas de conservação preventiva, e bases orientadoras de conservação e restauro, com carácter internacional, para a salvaguarda dos bens e coleções de arte que a Faculdade integra.

Apesar de asseguradas todas as condições de logística espacial, ambiental e a recuperação de algum do equilíbrio físico-químico da obra na altura da sua acomodação na Reserva de Pintura, o estado geral de conservação de *Mascarada* considera-se deficiente¹⁵⁵.

O diagnóstico do estado de conservação da pintura apresentado neste capítulo foi realizado à vista desarmada e apoiado pelo recurso a exames para pintura de cavalete com radiação visível e ultravioleta. As técnicas empregues foram conduzidas pela ordem seguinte: (1) Fotografia com Luz Incidente, Rasante e Transmitida; (2) Exame Fotográfico da Fluorescência provocada pela radiação UV e (3) Microscopia Digital à Luz Visível e Ultravioleta (UV).

O diagnóstico da obra foi elaborado de acordo com os três principais elementos que constituem o quadro e a sua textualização subdividida por sintomatologias do suporte, da superfície pictórica, da moldura e da grade. O descritivo de cada uma das técnicas e metodologia de aplicação encontra-se no Capítulo 4 e no Anexo V com os títulos: Estudo contributivo para a compreensão da materialidade da pintura *Mascarada* de José Guerra e Métodos de exame e análise realizados em *Mascarada*, respetivamente (pág.52 e pág. 140).

3.1- O suporte (H)¹⁵⁶

As deformações de que o suporte padece estão geralmente intimamente relacionadas com as propriedades das fibras que o constituem. O suporte de uma pintura sofre ao longo dos tempos um processo de envelhecimento com repercussões para a sua resistência e elasticidade. A «degradação da tela depende de numerosos fatores como a natureza dos materiais, a tecnologia utilizada na sua elaboração e as condições ambientais»¹⁵⁷.

As fibras de celulose que compõe a maior parte das telas são muito higroscópicas e bastante «suscetíveis à formação de ácidos pela ação oxidativa¹⁵⁸ do O₂ presente no ar» e «reativas à luz visível e UV»¹⁵⁹. Aos fatores ambientais de degradação podemos acrescentar

Internacional, O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva, SEMEDO, Alice (cor.), Porto, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2014, pp.36 - 43. [Em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf>. [acesso a 10 de maio 2015].

¹⁵⁵ Base normalizadora fixada no caderno de *Normas Gerais de Inventário* do Instituto Português de Museus de 1999 distingue cinco níveis de avaliação do estado de conservação: «Muito Bom; Bom; Regular; Deficiente e Mau». Cf. A.A.V.V., *Temas de Museologia, Plano de Conservação Preventiva, Bases orientadoras, normas e procedimentos*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p.23.

¹⁵⁶ Identificadores de acordo com a legenda da Fig. 27. no Capítulo 2, p. 39.

¹⁵⁷ CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p.135.

¹⁵⁸ NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, Könemann, Köln, 1998, p.82.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

ainda a influência microrgânica e uma interação físico-química dos próprios materiais que a tela recebe durante o processo de execução artística. No conjunto, ou individualmente, estes são os principais agentes responsáveis pela deformação do suporte de uma pintura.

O suporte de *Mascarada* apresenta uma perda geral de tensão que se manifesta através da presença de enfolamentos e rugosidades originados pelas oscilações de humidade relativa (HR) e temperatura. É também detetável o fenómeno da oxidação e acidificação das fibras têxteis causado pela presença de agentes oxidantes dos elementos metálicos ferrosos da obra que, normalmente, contribuem para a «acidificação do substrato, modificam o pH e contribuem para o envelhecimento e rutura»¹⁶⁰ da tela.

A identificação do rasgão (**Fig. 88.2-b**)¹⁶¹ no canto superior esquerdo da tela sinaliza a debilidade e vulnerabilidade do suporte por oxidação e acidificação das fibras celulósicas como condicionante da sua resistência. A ausência de linha de corte e a exposição por «desfibramento das ligações do tecido atestam a origem natural»¹⁶² deste tipo de deformação.

A tela não apresenta lacunas na sua verdadeira aceção, as perdas existentes na pintura não se prolongam até ao nível do suporte, mas são, no entanto, responsáveis pela quebra de tensão e deformações do próprio aparelho (**H**) e camadas pictóricas (**D**).

Durante a execução da pintura deu-se a migração de um pigmento castanho (**Fig. 89.3-l**) para o verso do suporte. A visibilidade deste aspeto pode ser explicada como uma área da tela que não tenha ficado completamente isolada durante a aplicação de uma provável encolagem¹⁶³ (**G**).

No verso da tela, é possível identificar ainda a deposição de detritos orgânicos e inorgânicos. A natureza deste material é muitas vezes responsável pela absorção de humidade e ar, permitindo a proliferação de micro-organismos que aceleram a biodegradação do suporte. O reconhecimento de manchas de foto-oxidação (**Fig. 89.3-m**) na generalidade do verso da tela permite concluir quanto à exposição do aparelho da pintura à luminosidade, ao ar, HR e temperatura, fenómenos ambientais que aceleram o envelhecimento natural das fibras e conduzem à alteração da sua coloração.

Os exames fotográficos com Luz Incidente, Rasante e Luz Transmitida constituíram um excelente recurso técnico para a observação dos aspetos morfológicos do suporte de *Mascarada*.

3.2 - Superfície pictórica (D)

As deformações que ocorrem nas camadas pictóricas são um reflexo do estado de conservação do suporte (**H**) e da camada preparatória (**F**).

¹⁶⁰ CALVO, Ana, Conservación y restauración de pintura sobre lienzo, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p.137.

¹⁶¹ Cf. Anexo VI, Ficha técnica de conservação restauro, pp.162-164 para todas as figuras referenciadas neste capítulo.

¹⁶² CALVO, Ana, *op. cit.*, p.139.

¹⁶³ Camada de adesivo ou cola - animal que num corte estratigráfico de uma pintura permeia o suporte e a camada preparatória.

Nas áreas de contato entre a superfície pictórica (**D**) e a moldura observam-se marcas de pressão mecânica e abrasões resultantes dos movimentos de expansão e retração de ambas as estruturas como resposta às alterações ambientais (HR e temperatura).

A identificação de riscos e abrasões pontuais na superfície policroma (**Fig. 88.6-f**) (**D**) são sinais de um incorreto manuseio do objeto artístico durante o seu armazenamento ou de contato mecânico com outras pinturas. O transporte ou deslocação pouco cuidada da obra durante os quarenta e cinco anos (1965-2010) de permanência nas Belas-Artes de Lisboa poderá ter ocasionado este tipo de agressões, até ter entrado na Reserva.

A observação da superfície pictórica (**D**) à vista desarmada permite detetar a deposição superficial de poeiras e sujidade. O escrutínio visual da pintura, e mais tarde, o recurso à microscopia digital portátil (Dino-Light®) com luz visível e ultravioleta detetou uma área superior da composição pictórica onde se localizam uma mancha e uma escorrência (**Fig. 88.1-a**)¹⁶⁴. A presença deste material, de natureza provavelmente oleosa e ou resinosa, faz supor uma ação posterior, independente do processo artístico de José Guerra e com uma origem forasteira¹⁶⁵.

A pintura apresenta na generalidade da superfície pictórica uma grande rede de estalados (*craquelures*), fenómeno comum à maior parte das pinturas e que constitui uma evidência clara do envelhecimento natural dos estratos pictóricos (**D**) e da camada preparatória (**F**). Os exames de área com recurso à fotografia com Luz Rasante (**Fig. 47**) e Transmitida (**Fig. 48**) permitiram visualizar a magnitude desta anomalia em *Mascarada*¹⁶⁶.

A proliferação de fissuras na obra é produto de um conjunto de situações variadas: os «materiais»¹⁶⁷ utilizados na sua execução, a técnica pictórica do artista, as condições atmosféricas a que a pintura esteve exposta e o modo como foi tratada.»¹⁶⁸

O padrão da rede de fissuração que se estabeleceu em *Mascarada* possibilita a distinção entre a presença de fissuras mais grossas, originadas pela preparação (**F**), e mais finas originadas pelo suporte (**H**), como reflexo da quebra das uniões entre o aglutinante e os pigmentos¹⁶⁹ e da acumulação de tensões mecânicas sobre a pintura.

A rede de minúsculas fendas à superfície da pintura atravessa as camadas cromáticas (**D**) e a preparação (**F**).

À medida que os anos vão passando as camadas pictóricas (**D**) vão perdendo a sua elasticidade inicial e as alterações físico-químicas da sua materialidade passam a estar cada vez mais condicionadas pelos movimentos de expansão e retração dos restantes materiais, suportes e meio-ambiente.

Nos casos mais dramáticos, verifica-se que na superfície pictórica da obra a perda do poder de adesão do aglutinante por redução das suas propriedades adesivas em conjunto

¹⁶⁴ Cf. Anexo VI, Ficha técnica de conservação restauro, pp.162-163.

¹⁶⁵ A comparação com aspetos da produção artística da restante obra pictórica em suporte de tela e madeira de José Guerra não identificou a presença de escorrências de substâncias resinosas de acabamento ou manchas resultantes da aplicação de outro tipo de materiais nas pinturas.

¹⁶⁶ Cf. Anexo V, Métodos de exame e análise de superfície realizados em *Mascarada*, p.140.

¹⁶⁷ Pigmentos, corantes, aglutinantes, óleos secativos, diluentes, adesivos, resinas, etc.

¹⁶⁸ NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, Könemann, Köln, 1998, p.165.

¹⁶⁹ NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, Könemann, Köln, 1998, p.167

com as oscilações ambientais sofrida, afetaram a camada de preparação (F), provocando largas bolhas¹⁷⁰ de separação com forma côncava e extensos destacamentos lacunares (Fig. 88.8-h).

As lacunas (Fig. 86 e 88.8) e outras interrupções presentes na camada cromática de *Mascarada* resultam da diminuição das propriedades do aglutinante que liga este estrato (D) à superfície da preparação (F) e da perda da capacidade de fixação do adesivo que intermeia a preparação e o suporte (H). Identificaram-se ainda situações de pulverulência pontual (Fig. 88.5-e), originadas por influências externas como oscilações de HR, que determinaram a perda do poder de adesão do aglutinante através do desprendimento de pequenas partículas¹⁷¹ (pó) da pintura, com perda parcial do material pictórico.

As restantes discontinuidades da camada cromática (interrupções, levantamentos e pequenos destacamentos), sem perda de pigmento, só encontram explicação num percurso associado a um excesso de humidade, agravado por uma possível deficiência ou ausência de uma encolagem (G)¹⁷².

O levantamento macro fotográfico de algumas áreas, particulares da pintura possibilitou o registo visual de estruturas salinas (Fig. 88.3-c). As eflorescências salinas são «depósitos cristalinos, normalmente de cor branca pouco aderentes que se formam à superfície ou em profundidade» na pintura «por migração e evaporação da água».¹⁷³ A ascensão por capilaridade da humidade proveniente do ambiente ou solos é uma das principais causas da formação deste tipo de fenómeno.

As eflorescências originam normalmente problemas estéticos como a formação de manchas de cor esbranquiçada, que podem ser confundidas com fungos. O recurso à técnica de microscopia digital portátil com luz visível e UV possibilitou uma visão ampliada da estrutura cristalina dos sais que se apresentam na pintura e estão circunscritos à região do vermelho, indumentária da figura central da composição (Fig. 49-51)¹⁷⁴.

Na generalidade, a pintura apresenta um escurecimento do cromatismo original e um certo amarelecimento que, no presente, pode identificar-se como produto da oxidação de uma eventual camada de proteção (B). Às deformações e alterações acrescenta-se uma reconhecível pátina histórica, cuja ação conjunta não interfere com a legibilidade do objeto artístico.

3.3 - Moldura

A moldura apresenta-se empenada nas quatro réguas que a compõem, o que é responsável pelo desvio da sua esquadria retangular original (Fig. 89). Na estrutura observam-se ainda discontinuidades nas zonas de encaixe que contribuem para uma diminuição da definição regular do enquadramento e formato do quadro.

¹⁷⁰ NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p.192

¹⁷¹ *Idem, ibidem.*

¹⁷² NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, Könemann, Köln, 1998, pp.83-84.

¹⁷³ TUNA, José M. Rodrigues, *Caracterização in-situ de eflorescências e de outros compostos salinos em paramentos*, Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Engenharia Civil, IST, Lisboa, p.12.

¹⁷⁴ Cf. Anexo V, Métodos de exame e análise de superfície realizados em *Mascarada*, p.143.

A vista desarmada possibilitou o reconhecimento de um ataque pontual de insetos xilófagos no lenho da moldura, através da identificação de orifícios de saída de insetos adultos na superfície de uma das réguas e a presença de fungos.

A espécie de fungos de podridão a causar a degradação da moldura de *Mascarada* é reconhecível pelas manchas esbranquiçadas e pelo aspeto filamentoso que apresenta o lenho. Uma leitura bibliográfica sobre aspetos dendrológicos das madeiras, e suas causas de degradação, permitiu concluir trataram-se deste tipo de fungos de podridão fibrosa ou branca, nas fibras da madeira da moldura.

A «podridão branca é causada por fungos capazes de degradar simultaneamente todos os principais constituintes da parede celular (lenhina, celulose e hemicelulose) conferindo um aspeto fibroso à madeira e uma coloração esbranquiçada»¹⁷⁵. Para o seu desenvolvimento são necessários teores em água na madeira muito elevados, normalmente superiores a 40%. Uma vez que não produzem hifas, a dispersão desta espécie de fungos é reduzida tornando o ataque mais localizado como aparentemente é o caso.

As pequenas fissuras detetadas no elemento resultam do movimento higroscópico natural da madeira utilizada no entalhe da moldura e são uma resposta à oscilação de fatores de degradação ambiental como a humidade relativa e a temperatura.

Em redor dos elementos metálicos que promovem a fixação da moldura à grade é notória a presença de vestígios de oxidação, resultante do contato da liga ferrosa dos pregos de sustentação com o oxigénio do ar. A presença dos óxidos de ferro provocou a acidificação do pH¹⁷⁶ da superfície e a diminuição da resistência do lenho da moldura que se manifesta através de pequenas fissuras.

Entre a moldura e a grade (no verso da obra) encontra-se uma área de deposição de detritos orgânicos e inorgânicos que nunca foram alvo de remoção. A sua presença poderá promover e acelerar a degradação da madeira da moldura, do suporte (tela) e da madeira da grade. O material identificado facilita a absorção de ar e da humidade e, a longo prazo, poderá constituir um *habitat* propício à proliferação de novos microrganismos e insetos xilófagos.

A não monitorização da evolução deste foco latente de reinfestação, e um possível contato com outras obras não tratadas, poderá pôr em causa não só a preservação da própria moldura, como o expurgo realizado em 2010.

¹⁷⁵ MACHADO, J.S., CRUZ, H., NUNES, L., MONTEIRO, G., *Especificação de Madeiras para Estruturas - Madeira para Construção M1*, «degradação da madeira aplicada na construção: a ação dos fungos», LNEC, Lisboa, 1997, pp.64-69.

¹⁷⁶ CALVO, Ana, *op. cit.*, p.137.

4.4 - Grade

Com o passar dos anos o material madeireiro utilizado na construção da grade não sofreu grandes deformações. O conjunto de sintomatologias presentes na grade de *Mascarada* são essencialmente produto das características intrínsecas do próprio lenho, e do seu envelhecimento, ou devido a fatores de ordem ambiental: como a humidade relativa (HR), a temperatura e a luminosidade (radiação UV).

Não foi detetada a presença de atividade microbiológica na grade.

A conservação da grade influencia principalmente as características físicas do suporte (**H**) da pintura e das camadas de superfície superiores (**Fig. 27**), visto que a grande responsabilidade da grade consiste na manutenção da boa qualidade das forças de distensão que são exercidas sobre a tela.

Na superfície da estrutura da grade foram identificados alguns orifícios de saída de insetos xilófagos com aproximadamente 2 a 3 mm de diâmetro (**Fig. 89.1-i**), reveladores da presença de um ataque biológico circunscrito. Vestígios de serrim, elemento cuja densidade, a cor, a forma, o tipo ou o grânulo¹⁷⁷ possibilitaria identificar através de uma chave dicotómica entomológica, a espécie inseta, não foram detetados. O facto encontra resposta na desinfestação que o quadro sofreu em 2010 e que não permite, no presente, o isolamento da espécie xilófaga responsável pelo ataque.

No verso da grade, na superfície das travessas, observam-se produtos de corrosão originados pela oxidação dos elementos metálicos (parafusos) que sustentam e fixam o sistema de samblagem em cruzeta (**Fig. 89.2-j**), que reforça a coesão da estrutura deste elemento.

A infestação por insetos xilófagos e fungos de podridão, detetado na moldura e grade, encontra-se, no presente, controlada e inativa. Os orifícios de saída dos insetos, manchas brancas e o carácter filamentoso do lenho da moldura apenas servem de testemunho sobre a sua anterior presença. O expurgo de 2010 e a monitorização regular dos aspetos de Conservação Preventiva que orientam a coleção de Pintura na reserva da FBAUL têm contribuído ativamente para a preservação de *Mascarada*.

A observação direta da obra, com o auxílio de exames por radiação visível com a fotografia com Luz Incidente, Rasante e Transmitida, a fotografia da Fluorescência Provocada pela radiação UV e a Microscopia Digital à Luz Visível e Ultravioleta, assessoraram o levantamento das deformações e patologias presentes em *Mascarada*. A cuidada análise dos dados obtidos e a sua documentação fotográfica possibilitaram a elaboração do diagnóstico e contribuíram para a avaliação do nível conservativo do objeto artístico.

O estado atual de conservação de *Mascarada* resulta de um somatório de fatores que englobam: o próprio processo artístico da obra; o envelhecimento natural dos materiais utilizados na sua execução e a qualidade e quantidade dos materiais aplicados. As desfavoráveis condições ambientais de armazenamento a que a peça foi sujeita ao longo

¹⁷⁷ DE GEER (friherre), Charles, *Memoires pour servir a l'histoire des insectes*, Volume 3, NY, L.L. Grefing, 1773, p.50.

das últimas quatro décadas, em conjunto com os fatores anteriores, terão contribuído para a sua degradação.

O mapeamento da frente e verso da obra (**Fig. 88 e 89**), apresentados no Anexo V, *Mascarada*, Ficha técnica de conservação restauro nas páginas (162 e 164) ilustra, de forma concreta, a localização das patologias e deformações descritas neste capítulo dedicado ao diagnóstico e estudo do estado de conservação da obra. Os esquemas organoléticos (**Figs. 88.1 - 88.8 e 89.1 - 89.3**) criados assumem uma necessária, e complementar, articulação visual e dimensional dos fenómenos apresentados por ambos os levantamentos.

O Quadro II introduz uma síntese apreciativa dos diferentes níveis do estado de conservação da pintura *Mascarada* de José Guerra. A sistematização exibida compreende duas avaliações: o estado geral da obra e o estado de conservação por elemento constitutivo do objeto artístico.

Quadro II - Estado de conservação de <i>Mascarada</i>					
<i>Mascarada</i>	<i>muito bom</i>	<i>bom</i>	<i>regular</i>	<i>deficiente</i>	<i>mau</i>
estado geral				×	
tela					
suporte			×		
superfície pictórica					×
moldura					
suporte		×			
grade					
suporte		×			

Reitera-se a afirmação expressa quase no início deste capítulo que apesar de garantidas todas as condições de logística espacial, ambiental e algum do equilíbrio físico-químico da pintura no acervo, o estado geral de conservação de *Mascarada* é *deficiente*. É urgente a aplicação de uma metodologia de conservação e restauro com um carácter curativo que permita a otimização do estado geral da obra.¹⁷⁸

A informação reunida durante esta fase de diagnóstico foi determinante para a seleção dos pontos de leitura e áreas de extração de amostragem de *Mascarada*. Os dados suportaram a base orientativa para o estudo contributivo que se segue no próximo capítulo e reúnem um esforço para uma interpretação analítica do carácter físico-químico da materialidade de *Mascarada*.

¹⁷⁸ V. Capítulo 5, Metodologia de intervenção, pp.67-84.

Capítulo 4 - Estudo contributivo para o conhecimento da materialidade da pintura *Mascarada* de José Guerra

A aplicação de técnicas científicas à conservação da materialidade de objetos com importância cultural tem cada vez mais um papel determinante nos nossos dias.

A sistematização da aplicação de uma variedade de técnicas científicas ao fenómeno artístico permite compreender as alterações que os materiais sofrem como resposta à passagem do tempo, às interações físico-químicas, que se estabelecem no seu interior e os aspetos elementares da sua constituição. A informação recolhida numa continuidade temporal e o seu tratamento comparativo possibilitam o reconhecimento de comportamentos padrão e conduzem à criação de metodologias de estudo.

A disciplina de métodos de exame e análise estabelece uma ponte entre a ciência e a herança cultural das artes do património, permitindo a revelação de aspetos técnicos da estrutura e composição material das pinturas. A abordagem interdisciplinar gradual deve ser conduzida por um forte critério científico, sustentada por técnicas laboratoriais e complementada com uma investigação da produção histórico-artística das obras.

Os métodos de exame e análise constituem um instrumento valioso quando se pretende compreender aspetos de composição material, conhecer influências de fatores externos e mecanismos intrínsecos que atuaram, ou continuam a agir, sobre um objeto artístico. A informação é extremamente relevante quando se pretende avaliar o estado de conservação de uma obra cuja sintomatologia servirá de base para a elaboração de políticas de preservação e conservação curativa.

O contributo de conservação e restauro deste estudo para o conhecimento de alguns dos aspetos físicos e técnicos da pintura *Mascarada* foi obtido numa primeira fase com recurso a técnicas de ponto aplicadas à pintura de cavalete¹⁷⁹:

- (1) Fotografia com Luz Incidente, Rasante e Transmitida;
- (2) Exame Fotográfico da Fluorescência provocada pela radiação UV;
- (3) Microscopia Digital à luz visível e UV.

Os exames de área representam uma tipologia de análise não invasiva que não perturbam a integridade física da obra¹⁸⁰, pois assentam no uso de radiações eletromagnéticas do espectro visível e invisível e facultam a observação à vista desarmada ou ótica do quadro. Os três exames referidos¹⁸¹ foram complementados com um levantamento fotográfico estrutural e morfológico do estado de conservação das superfícies do objeto artístico.

¹⁷⁹ Os ordinais entre parenteses (1), (2), (3) determinam a ordem da execução das técnicas às quais a obra no seu todo foi sujeita, (4) e (5) apenas a pintura.

¹⁸⁰ PASCUAL, Eva e PATIÑO, M., *O Restauro de Pintura, A técnica e a arte do restauro de pintura sobre tela explicados com rigor e clareza*, Coleção Artes e Ofícios, Lisboa, Editorial Estampa, Lda. 2002, p.67.

¹⁸¹ Metodologia: Cf. Anexo V, Métodos de exame e análise de superfície realizados em *Mascarada*, pp.140-144.

Para corroborar e aprofundar a informação recolhida neste estágio foi fundamental realizar análises de forma a conhecer a composição química dos materiais usados na execução da obra.

A pintura foi analisada *in situ* por Espetrometria de Fluorescência de Raio X Dispersiva em Energia (ED-XRF) (4) e em laboratório por Microespectroscopia raman (μ -Raman) (5)¹⁸².

A ED-XRF é uma técnica não invasiva e não destrutiva, que permite identificar os elementos presentes constituintes da matéria com número atómico superior ao do magnésio¹⁸³ (**Fig. 31**).

A análise por ED-XRF utiliza uma fonte de radiação X para ionizar os níveis internos dos átomos (camadas K, L, M), através do efeito fotoelétrico. Durante a sua reorganização os átomos regressam ao seu estado fundamental e libertam o excesso de energia através da emissão de um fóton de raios X (com energia característica do átomo ionizado). A deteção destes fótons por detetores de raios X, permite a identificação do tipo de átomos presentes na amostra em estudo e cuja identificação é posteriormente expressa por espectros de ED-XRF¹⁸⁴.

A instrumentalização do exame é simples, pode ser aplicada *in situ*, não necessita de qualquer preparação ou amostragem e faculta o reconhecimento da natureza química de grande parte dos elementos da tabela periódica com número atómico ($Z \geq 13$).

A μ -Raman é uma técnica analítica de alta resolução que possibilita o estudo químico e estrutural de compostos inorgânicos e orgânicos.

A radiação luminosa dirigida à amostragem durante a aplicação deste exame pode ser transmitida, absorvida ou dispersada pelo material em análise¹⁸⁵. A quantificação do diferencial da radiação inelástica dispersa (mudanças de frequência) pelas moléculas da amostra quando irradiadas por um feixe de luz monocromática (no UV, IV-próximo ou visível¹⁸⁶) permite apurar as ligações químicas presentes nas moléculas. O espectrómetro gera uma imagem (espectro) em número de onda no qual cada pico corresponde a um modo específicos de vibração e rotação dentro das moléculas, tratando-se de uma impressão digital única esta pode ser caracterizada através de uma Biblioteca Espectral Raman que possibilite a referência dos compostos identificados.

A μ -Raman permite distinguir numa mesma molécula da amostra «pigmentos inorgânicos com a mesma fórmula química, mas com polimorfia diferenciada»¹⁸⁷. A informação obtida assume um carácter qualitativo e semi-quantitativo e a técnica, por norma, não causa modificações nas propriedades físico-químicas da amostragem.

¹⁸² Metodologia: Cf. Anexo V, Métodos de exame e análise de superfície realizados em *Mascarada*, pp. 144 - 146.

¹⁸³ STUART, Barbara H., *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 2007, p.234.

¹⁸⁴ STUART, Barbara H., *op. cit.*, pp.234 -237.

¹⁸⁵ LEITE, Joana Gonçalves, *Aplicação das Técnicas de Espectroscopia FTIR e de Micro Espectroscopia Confocal Raman à Preservação do Património*, Tese de Mestrado em Engenharia, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Porto, julho 2008, p.15-16.

¹⁸⁶ STUART, Barbara H., *op. cit.*, p.136.

¹⁸⁷ *Idem.*, p.140.

A **Fig. 31**¹⁸⁸ demonstra a penetração dos diversos comprimentos de onda da luz visível e invisível (UV, IV e Raio - X) num corte estratigráfico de uma pintura.

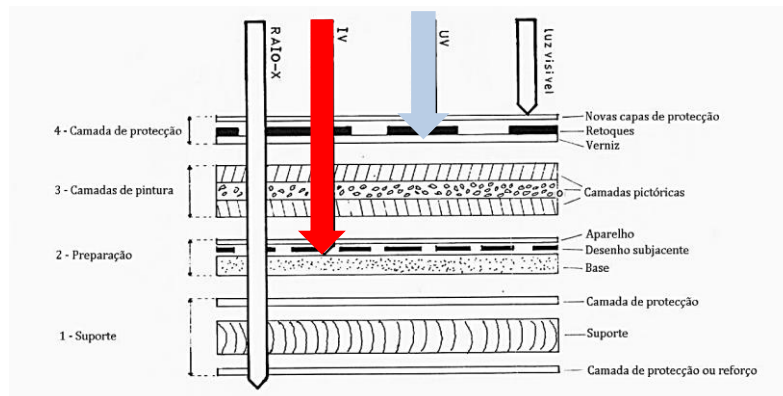


Fig. 31 - Esquema da penetração dos diversos comprimentos de onda através de um corte estratigráfico de uma pintura.

A razão obriga a rememorar a linha de orientação teórica desta investigação sobre a pintura *Mascarada*: «A busca do autor, a procura de uma contextualização histórico-artística e a articulação destes aspetos com uma contribuição de conservação restauro para a arte contemporânea». A estes determinismos acresce a circunstância de não estarem disponíveis recursos de conservação preventiva ou curativa¹⁸⁹ que possibilitam ir um pouco mais além na análise do carácter material de *Mascarada*.

A superfície pictórica apresenta um grave risco de destacamento, não suportando uma ação investigativa mais aprofundada ou fornecedora de um número considerável de resultados. O procedimento teve como orientação principal a salvaguarda do estado de conservação da obra, privilegiando o respeito pela legibilidade e integridade do objeto artístico.

As leituras por ED-XRF foram conduzidas diretamente na superfície da pintura em regiões de diferente coloração, enquanto que as análises por μ -Raman foram realizadas a partir de espécimes cromáticos recolhidos na obra com a preocupação de abarcar todos os estratos presentes, possibilitando uma leitura integral dos compostos presentes na sua composição material.

A seleção das amostras teve em conta uma linha de ética de conservação restauro preferindo áreas com perdas e irregularidades já instaladas, que permitissem representativamente conhecer alguns dos aspetos da generalidade da paleta cromática de *Mascarada*.

O esquema organolético da **Fig. 32** apresenta o mapeamento das zonas de leitura e amostragem, que são sensivelmente coincidentes¹⁹⁰. Para esta contribuição investigativa de pigmentos e que recorreu aos de exames de superfície como a ED-XRF e a μ -Raman, como já referenciado nos parágrafos anteriores.

¹⁸⁸ Fig. 31, Cf. ORTI, M^a Angustias Cabrera, *Los Métodos de Análises Físico-Químicos y la Historia del Arte*, Ed. 22, Granada, Monográfica Arte Y Arqueología - Universidad de Granada, 1994, p.24.

¹⁸⁹ O desemolduramento e desengradamento da pintura e a consolidação do suporte.

¹⁹⁰ A leitura e extração da amostragem foi dirigida sensivelmente à mesma região ou área.



Fig. 32 - José Guerra (Guerra ⁶⁵), *Mascarada*, 1965, óleo sobre tela, 1,47 x 2,07 cm (com moldura). Mapeamento das regiões ED-XRF de leitura e pontos de extração de material pictórico para amostragem μ -Raman. Imagem: Rui Malveiro, 2014.

Legenda da **Fig. 32**:

- Região do amarelo = **Ma₁** (i) e (ii) - área lacunar (composta por vestígios da camada de preparação e material cromático e (iii) fragmento de **Ma₁**;
- Região do vermelho = amostra **Ma₂**;
- Região do verde = amostra **Ma₃**;
- Região do borgonha = amostra **Ma₄**.

Para ilustrar e permitir a otimização da leitura dos elementos e compostos detetados nas regiões e a amostragem da pintura analisadas por ED-XRF e μ -Raman gerou-se o conjunto multiespectral (**Figs. 55 a 82**) que se apresenta no descritivo do Anexo V- Métodos de exame e análise realizados em *Mascarada*, na página 146 deste documento de investigação.

A análise e reunião dos elementos e compostos obtidos por ED-XRF e μ -Raman permitiram a elaboração do Quadro III¹⁹¹, apresentado na página seguinte, em que se exhibe um resumo informativo da generalidade dos dados apurados e caracterizados em *Mascarada*, após a aplicação de ambas as metodologias de análise na pintura do objeto artístico.

¹⁹¹ Quadro III - (picos referência da amostragem), Cf. STUART, Barbara H., *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 2007, pp.141-145 & SCHERRER, N. C. *et al*, «Synthetic organic pigments of the 20 th and 21st century relevant to artists paints Raman spectra reference collection», *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 73, 2009, pp. 511-518.

Quadro III - Resultados gerais das análises por ED -XRF e μ -Raman em <i>Mascarada</i>						
cor	Elementos chave ED-XRF	amostra	pigmentos & corantes detetados por μ -Raman	F. Q.	C.I.	Fig. ¹⁹²
amarelo	Ca	Ma_1 (i) + (ii) + (iii)	carbonato de cálcio ¹⁹³	$CaCO_3$	PW18	*
	Ba		sulfato de bário	$BaSO_4$	PW21	Fig.59
	-		amarelo monoazo de arilamida G	$C_{17}H_{16}N_4O_4$	PY1:1	Fig.61
	Zn		branco de zinco	ZnO	PW4	Fig.63
	Fe		hematite	Fe_2O_3	-	Fig.64
vermelho	Hg, S	Ma_2	vermelhão	HgS	PR4	Fig.69
verde	-	Ma_3	azul de ftalocianina cobre (<i>green shade</i>)	$C_{32}H_{16}N_8Cu$	PB15:4	Fig.72
	Fe		hematite	Fe_2O_3	-	Fig.74
	Ba		sulfato de bário	$BaSO_4$	PW21	Fig.75
borgonha	Zn	Ma_4	azul de ftalocianina cobre (<i>red shade</i>)	$C_{32}H_{16}N_8Cu$	PB15:6	Fig.79
			branco de zinco	ZnO	PW4	Fig.82

Legenda do Quadro III: F.Q. - fórmula química; C.I. - *Colour Index Generic Name*.

4.1 - Discussão dos resultados por ED-XRF e por μ -Raman para *Mascarada*

Amarelo

Os espectros obtidos por ED-XRF para a região de coloração amarela (i) + (ii) e (iii) da pintura (**Figs. 54 a 57**) correspondem a uma área lacunar heterogénea, composta por vestígios da camada cromática e da camada de preparação de *Mascarada*.

A análise elementar do amarelo (i), (ii) e (iii) por ED-XRF identificou nesta área da pintura a presença dos elementos, enxofre (S), cálcio (Ca), barite (Ba), ferro (Fe), zinco (Zn) e chumbo (Pb) (**Fig. 55 a 57**) de acordo com os resultados apresentados no Anexo V da página 146 desta dissertação.

A deteção de elementos químicos como o S, a Ca, a Ba e o Zn, observados nos espectros ED-XRF na região do amarelo, poderão ser considerados indicadores da presença de compostos como o carbonato de cálcio ($CaCO_3$), o sulfato de bário ($BaSO_4$) e o óxido de zinco (ZnO).

A aplicação complementar da técnica de μ -Raman à amostragem Ma_1 (i), (ii) e (iii) recolhidas a partir dos estratos pictóricos da obra possibilitou caraterizar nas camadas cromáticas de Ma_1 (i) (**Fig. 58**) o $BaSO_4$ com bandas caraterísticas a 453, 647 e 988 cm^{-1} ¹⁹⁴ (**Fig.59**). A presença deste primeiro composto é reforçada pela segunda leitura de Ma_1 (i)

¹⁹² Cf. Anexo V, Métodos de exame e análise realizados em *Mascarada*, pp.146-155.

¹⁹³ $CaCO_3$ - sem representação espectral por μ -Raman.

¹⁹⁴ Figs. 58 e 60, *Table 4.5* - picos referência do $BaSO_4$, Cf. STUART, Barbara H., *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 2007, p. 141.

(**Fig. 60**) por μ -Raman em que o BaSO_4 surge agora identificado com uma única banda padrão a 988 cm^{-1} , em combinação espectral com o pigmento amarelo de arilamida G ($\text{C}_{17}\text{H}_{16}\text{N}_4\text{O}_4$) - PY1:1:1 através das bandas 1138, 1217, 1311, 1388, 1485 e 1535 cm^{-1} ¹⁹⁵ que o caracterizam. A última leitura de μ -Raman em **Ma_{1(i)}** reafirma, mais uma vez, a presença do amarelo PY1:1 agora com uma expressividade maior e caracterizado a 1138, 1217, 1311, 1388, 1450, 1485, 1535 e 1600 cm^{-1} .

No verso de **Ma_{1(iii)}** (**Fig. 62**) as duas leituras espectrais apresentadas referentes à camada preparatória da amostra identificam o pigmento branco de zinco (ZnO)¹⁹⁶ com duas bandas padrão a 331 e 438 cm^{-1} (**Fig. 63**) e a hematite (Fe_2O_3)¹⁹⁷ a 224, 290, 408, 495 e 609 cm^{-1} (**Fig. 64**), respetivamente.

Para finalizar o conjunto das duas primeiras leituras a μ -Raman no fragmento **Ma_{1(iii)}** (**Fig. 66**) reforça-se a presença do pigmento amarelo PY1:1 com bandas características a 1138, 1169, 1217, 1256, 1311, 1339, 1388, 1485, 1535, 1600 e 1622 cm^{-1} .

A interpretação crítica do grupo de resultados de ED-XRF para a região do amarelo (i), (ii) e (iii), em conjunto com os dados obtidos por μ -Raman para a amostragem **Ma_{1(i)}**, **Ma_{1(ii)}**, **Ma_{1(iii)}** permite constatar a presença de uma camada cromática constituída pelo pigmento amarelo PY1:1, à qual poderá ter sido adicionado o composto BaSO_4 ¹⁹⁸, utilizado provavelmente como carga¹⁹⁹ ou extensor.

O PY1:1²⁰⁰ (**Fig. 33**)²⁰¹ (C.I. 11680:1, amarelo de arilamida G) monoazo sintético é uma variante do monoazo²⁰² PY1 (C.I. 11680:1, amarelo hansa G).

O pigmento amarelo hansa²⁰³ pertence à classe dos corantes amarelos sintéticos que surgem pela primeira vez na Alemanha no período que antecedeu a Guerra Mundial.

O PY1 (C.I. 11680:1 hansa G) foi um dos primeiros amarelos azo a ser difundido e comercializado passando a fazer parte da paleta cromática de grandes artistas modernistas a partir de 1910. As principais vantagens dos pigmentos monoazo são permitirem a obtenção de tonalidades intensas, a sua grande rentabilidade, poder de cobertura durante a aplicação pictórica e o baixo custo.

¹⁹⁵ Figs. 60, 61 e 66 - PY1:1, *Table 3* - Biblioteca Espectral Raman de 93 Pigmentos Orgânicos Sintéticos. Cf. SCHERRER, N. C. et al, «Synthetic organic pigments of the 20 th and 21st century relevant to artists paints Raman spectra reference collection», *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 73, 2009, p.511.

¹⁹⁶ Fig.63, *Table 4.5* - picos referência do ZnO , Cf. STUART, Barbara H., *op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁷ Fig.64, *Table 4.5* - picos referência do Fe_2O_3 , Cf. STUART, Barbara H., *op. cit.*, p. 143.

¹⁹⁸ MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *op. cit.*, p.25.

¹⁹⁹[Em linha] disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Barium_sulfate[consultado a 20 de setembro 2017].

²⁰⁰ PY1:1[Em linha] disponível em: <http://www.artiscreation.com/yellow.html#py1n1>] & PY1 [Em linha] disponível em: <http://www.artiscreation.com/yellow.html#py1> [consultado a 20 de setembro 2017].

²⁰¹ Fig. 33 - PY1:1, *Table 3* - Biblioteca Espectral Raman de 93 Pigmentos Orgânicos Sintéticos. Cf. SCHERRER, N. C. et al, «Synthetic organic pigments of the 20 th and 21st century relevant to artists paints Raman spectra reference collection», *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 73, 2009, p.511.

²⁰² Molécula constituída por um grupo azo com dois átomos de nitrogénio ($\text{N}=\text{N}$) em ligação dupla entre átomos de carbono ($\text{R}-\text{N}=\text{N}-\text{R}$).

²⁰³ MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *La Chimica Nel Restauro, I Materiali Dell'Arte Pittorica*, Settima Edizione, Firenze, Nardini Editore - Centro Internazionali del Libro, 1991, p.41.

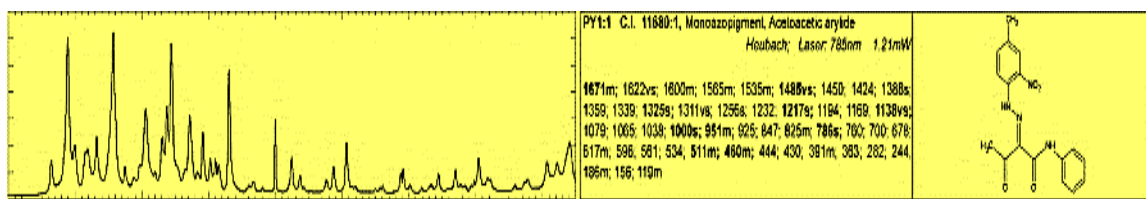


Fig. 33 - Espetro, bandas padrão e estrutura cristalina do pigmento amarelo de arilamida G (PY1:1 C.I. 11680:1). Espetro obtido com laser a 750 nm.

Os pigmentos amarelos azo produzem tons secundários mais intensos e mais limpos que os dos amarelos de cádmio (Cd) ou crómio (Cr) e rapidamente os substituíram a partir do momento que passam a estar disponíveis no mercado de produtos de Belas-Artes.

A caracterização do PY1:1 C.I. 11680:1 em composições picturais serve muitas vezes como elemento de autentificação cronológica das próprias obras²⁰⁴.

O elemento químico Pb detetado na região do amarelo (iii) (**Fig. 57**), uma zona pictórica do fundo da pintura com recurso a várias tonalidades de amarelo em gradação, poderá ser uma contaminação ou o vestígio de um outro pigmento amarelo que o contenha na sua composição. José Guerra, nas suas anotações de pintura, faz referência ao amarelo de crómio (**Fig. 84**, pág.156). Estaremos perante uma pequena evidência da presença de um cromato de chumbo ou será possível encontrar outra alegação?

Os elementos químicos S, Ca, Ba e Zn observados em todos os espectros ED-XRF (i), (ii) e (iii) do amarelo são reveladores de uma camada preparatória cuja composição molecular compreende uma mistura de CaCO_3 , BaSO_4 e ZnO como confirmado pelos resultados dos espectros das leituras μ -Raman para a amostra **Ma1**.

A não identificação da presença da molécula de CaCO_3 ²⁰⁵ em **Ma1** pela técnica Raman encontra justificação no facto da fluorescência emitida pelos dois outros compostos (BaSO_4 e ZnO), presentes na amostra, esteja, provavelmente, a inibir a sua caracterização e a influenciar os resultados.

O Fe_2O_3 identificado em **Ma1(ii)** parece sugerir a presença de vestígios de impurezas negligenciáveis, cuja origem poderá ser, eventualmente, explicada por uma contaminação durante a própria execução da pintura.

A utilização do pigmento branco à base de ZnO (PW 4 C.I. 77947)²⁰⁶ na camada preparatória de *Mascarada* é corroborada por evidência documental (**Figs. 83 e 84** e Quadro V, pág.156) que, felizmente, chegou aos nossos dias. Nessa fonte de informação está registado que o pintor recorre aos tubos industriais do PW (4) C.I. 77947 comercializados pelas marcas *Titan* e *Mir*²⁰⁷.

²⁰⁴ PY1:1 [Em linha] disponível em: <http://www.artiscreation.com/yellow.html#py1n1> & PY1 [Em linha] disponível em: <http://www.artiscreation.com/yellow.html#py1> [consultado a 20 de setembro 2017].

²⁰⁵ MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *op.cit.*, p.24.

²⁰⁶ *Colour index constitution number (C.I.)* [Em linha] disponível em http://artiscreation.com/Color_index_names.html#.WhGca0pl_IU [Em linha] disponível em: [consultado a 20 de setembro 2017].

²⁰⁷ Cf. Anexo V, Quadro V - Provável paleta cromática de José Guerra, p.

O PW (4) C.I. 77947²⁰⁸ apresenta-se sob a forma de um pigmento branco transparente, largamente comercializado durante um século em toda a Europa desde a segunda metade do século XIX ao final dos anos sessenta do século XX. A evolução do mercado de materiais de pintura determinou a difusão de inúmeras marcas de branco de zinco, diferenciadas quer pelas características físicas (pureza, grão), quer pela qualidade estética, poder de cobertura e brancura, e durabilidade²⁰⁹.

A experimentação realizada no estudo *Zinc oxide grounds in 19th and 20th century oil paintings and their role in picture degradation processes*, de Elena Pratali em 2013, teve como objetivo examinar os processos de deterioração de uma gama de vários filmes secos de pigmentos brancos utilizados na pintura a óleo sobre tela dos séculos XIX e XX.

A iniciativa pretendeu esclarecer os motivos que se podem tornar num fator crítico na conservação de uma pintura com uma camada de preparação à base de branco de ZnO. Relativamente aos filmes de branco de ZnO, observou-se que se tornam particularmente rígidos e quebradiços em poucos anos, após a sua aplicação, por comparação com outros pigmentos brancos também usados na pintura. Nos casos em que branco de ZnO é utilizado como pigmento principal nas camadas preparatórias, não é incomum ocorrerem fraturas internas.

Com o passar do tempo as propriedades finais dos filmes de pintura do branco de ZnO parecem ser influenciadas por uma grande quantidade de fatores: o tipo de óleos sicativos utilizados, a refinação do próprio pigmento, tratamentos de branqueamento e a mistura de aditivos com diferentes origens à tinta.

O estudo refere ainda que nas técnicas de óleo sobre tela o branco de ZnO forma:

Uma estrutura cristalina com uma distribuição lamelar composta por camadas e os filmes de tinta tornam-se muito rígidos num curto espaço de tempo. A compactação apertada de cadeias de hidrocarbonetos torna as ligações duplas mais difíceis de oxidar e as cadeias não saturadas podem permanecer dentro das películas de tinta envelhecida durante anos, com um baixo grau de polimerização. A reticulação é dificultada e a estabilidade estrutural geral torna-se inferior à de qualquer outro filme de pintura a óleo que se apresente oxidado, a condição produz externamente o efeito de um filme rígido que facilmente se torna quebradiço.²¹⁰

²⁰⁸ MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *La Chimica Nel Restauro, I Materiali Dell'Arte Pittorica*, Settima Edizione, Firenze, Nardini Editore - Centro Internazionali del Libro, 1991, p.24.

²⁰⁹ PRATALI, Elena «Zinc oxide grounds in 19th and 20th century oil paintings and their role in picture degradation processes», *CeROArt*, 10 maio 2013, [Em linha] disponível em: <http://ceroart.revues.org/32073> |,2013, [acesso a 20 de junho 2017].

²¹⁰ «Because of the layered structure the paint film would appear very stiff in a short time, and the tight packing of hydrocarbon chains would make double bonds more difficult to oxidize. As a result, unsaturated chains could remain trapped within the aged paint layer for years, this way leading to a lower polymerization degree. Cross-linking is therefore hindered and overall structural stability results minor than that of a normally oxidized oil paint film. This condition produces outwardly the effect of a film that prematurely appears hard and becomes brittle in a short time. » - [tradução livre], PRATALI, Elena «Zinc oxide grounds in 19th and 20th century oil paintings and their role in picture degradation processes», *CeROArt*, 10 maio 2013, [Em linha] disponível em: <http://ceroart.revues.org/32073> |,2013, [acesso a 20 de junho 2017].

As fraturas poderão resultar também de mudanças dimensionais dos materiais constituintes da pintura ou por pressão mecânica ocasionada pelo transporte e manuseio deficiente do objeto artístico. Este facto origina, muitas vezes, a fissuração da camada de preparação com repercussão nos estratos superiores da pintura onde se encontram em *Mascarada*, o pigmento branco de ZnO e as cargas CaCO₃ e BaSO₄.

Na pintura a óleo, «o óxido de zinco tende a reagir ainda com os ácidos gordos presentes nos óleos sicativos, formando carboxilatos metálicos que de alguma forma podem estar ligados às propriedades mecânicas da própria tinta branca»²¹¹ e à sua tendência a quebrar.

Uma reflexão sobre a exposição e desenvolvimento desta experimentação, quando particularmente dirigida aos filmes secos do PW (4) C.I. 77947, possibilita equacionar respostas para alguns dos determinismos físico-químicos que, de forma análoga, terão sido responsáveis pela grande rede de fissuração observada durante o levantamento realizado para o diagnóstico avaliativo sobre o estado de conservação de *Mascarada*, já enunciados no Capítulo 5.

Vermelho

A análise elementar da região do vermelho por ED-XRF identificou, nesta área da pintura, a presença dos elementos S, Ca, Ba, Fe, Zn, mercúrio (Hg) e chumbo (Pb), (**Fig. 67**). No vermelho, os elementos S e Hg são indicadores para a caracterização do sulfeto de mercúrio (HgS) ou vermelhão²¹². O reconhecimento deste pigmento na camada cromática da amostragem **Ma2** (**Fig. 68**) é confirmada pela deteção por μ -Raman de duas das suas bandas padrão a 255 e 343 cm⁻¹²¹³ (**Fig. 69**).

A apreciação dos dados da ED-XRF para a região do vermelho e a informação caracterizada por μ -Raman para a amostragem **Ma2** evidenciam a presença de uma camada cromática constituída exclusivamente pelo pigmento vermelhão PR (4) C.I.12085²¹⁴.

A determinação da constituição da camada preparatória de **Ma2** é assinalada apenas pelos indicadores químicos detetados por ED-XRF, como o S, Ca, Ba e Zn, visto que, através da leitura analítica por μ -Raman, não foram gerados quaisquer espetros que possibilitassem caracterizar as suas moléculas correspondentes, CaCO₃, BaSO₄ e ZnO. Independentemente desta circunstância, é seguro afirmar positivamente que **Ma2**, tal como **Ma1**, tem em comum o mesmo tipo de composição molecular na preparação.

²¹¹ «In oil zinc oxide tends to react with fatty acids of siccative oils, forming metal carboxylates. The presence of zinc soaps has been observed inside zinc white aged paint and somehow linked to the film mechanical properties and its tendency to crack. » - [tradução livre], PRATALI, Elena «Zinc oxide grounds in 19th and 20th century oil paintings and their role in picture degradation processes», *CeROArt*, 10 maio 2013, [Em linha] disponível em: <http://ceroart.revues.org/32073> |,2013, [acesso a 20 de setembro 2017].

²¹² MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *La Chimica Nel Restauro*, I Materiali Dell'Arte Pittorica, Settima Edizione, Firenze, Nardini Editore - Centro Internazionali del Libro, 1991, p.41.

²¹³ Fig. 69 (HgS), Table 4.5: picos referência: Cf. STUART, Barbara H., *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 2007, p.143.

²¹⁴ *Colour index* (C.I.) [Em linha] disponível em http://artiscration.com/Color_index_names.html#.WhGca0pl_IU [Em linha] disponível em: [consultado a 20 de setembro 2017].

Verde

A ED-XRF qualificou e quantificou a elementaridade química da região do verde através da identificação de S, Ba, Fe, Zn, Pb e estrôncio (Sr) (**Fig.70**). A aplicação da μ -Raman caracterizou a presença do espectro do FcCu²¹⁵ PB15:4 (forma- β , *green shade*) na camada cromática (**Fig.71**) de **Ma₃** com bandas características a 257, 482, 594, 679, 746, 951, 1142, 1216, 1336, 1448 e 1522 cm⁻¹ ²¹⁶ (**Fig.72**).

A identificação dos elementos químicos S, Fe e Ba nos pontos de análise permitiram caracterizar no verso de **Ma₃** na camada preparatória (**Fig.73**) por μ -Raman, os espectros padrão do Fe₂O₃ a 224, 290 e 609 cm⁻¹ ²¹⁷, (**Fig.74**) do BaSO₄ a 453, 616 e 988 cm⁻¹ (**Fig.75**) e do FcCu PB15:4 (forma- β , *green shade*) a 257, 482, 594, 679, 746, 951, 1142, 1336, 1448 e 1522 cm⁻¹ (**Fig.76**).

Ainda que o Cu, um dos principais indicadores para o FcCu PB15:4, durante a ED-XRF não tenha sido observado, não obstante nos dados obtidos por μ -Raman para **Ma₃** constata-se a presença de uma camada cromática constituída pela molécula do cristalino do pigmento do FcCu PB15:0 através da sua variante PB15:4 (C.I.74160:4).²¹⁸

A determinação dos indicadores S, Ca, Ba, Zn e Sr observados no espectro ED-XRF do verde atestam também, em **Ma₃**, uma preparação com CaCO₃, BaSO₄ e ZnO, em concordância com os anteriores espécimes **Ma₁** e **Ma₂**.

No caso particular de **Ma₃**, a leitura por μ -Raman permitiu apenas caracterizar a molécula do BaSO₄ em conjunto com o que parece ser uma contaminação pelo Fe₂O₃. O Sr, detetado pela análise da ED-XRF, provavelmente corresponde a uma impureza química com derivação no próprio BaSO₄.

Borgonha

A análise elementar para a região borgonha por ED-XRF identificou nesta área da pintura a presença dos elementos S, Ba, Fe, Zn, Pb e Sr (**Fig. 77**).

Independentemente da não distinção do elemento Cu durante a análise por ED-XRF nesta região a aplicação complementar da técnica μ -Raman ao espécime **Ma₄**, permitiu a identificação do espectro do FcCu PB15:6 (forma- ϵ , *red shade*). Na camada cromática da amostra **Ma₄** foi possível determinar bandas características deste polimorfo de FcCu a 257, 594, 680, 748, 952, 1142, 1339, 1448 e 1526 cm⁻¹ ²¹⁹ (**Fig.79**) e que correspondem às do seu espectro padrão.

²¹⁵ Ftalocianina cobre.

²¹⁶ Figs.79 e 81, C32H16N8Cu PB15:6 (red shade), Table 3 - Biblioteca Espetral Raman de 93 Pigmentos Orgânicos Sintéticos. Cf. SCHERRER, N. C. et al, «Synthetic organic pigments of the 20 th and 21st century relevant to artists paints Raman spectra reference collection», Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy», 73, 2009, p.518.

²¹⁷ Fig.74 e 75 (Fe₂O₃ e BaSO₄) picos referência: Cf. STUART, Barbara H., *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 2007, pp.141-145.

²¹⁸ *Colour index* (C.I.) [Em linha] disponível em

http://artiscreation.com/Color_index_names.html#.WhGca0pl_IU [Em linha] disponível em: [consultado a 20 de setembro 2017].

²¹⁹ Figs.79 e 81, C32H16N8Cu - PB15:6 (red shade), Table 3 - Biblioteca Espetral Raman de 93 Pigmentos Orgânicos Sintéticos. Cf. SCHERRER, N. C. et al, «Synthetic organic pigments of the 20 th and 21st

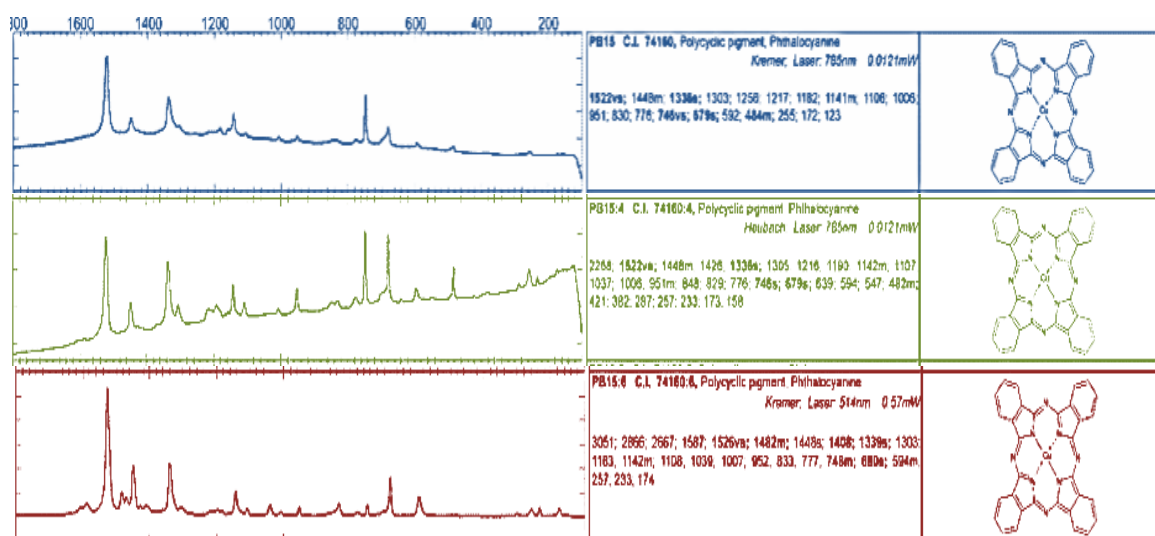
A mesma variante deste FeCu surge ainda na leitura μ -Raman da camada preparatória de **Ma4** com três picos representativos a 680, 748, 777 e 1339 cm^{-1} , (**Fig.81**) acompanhada pela presença do ZnO com uma única banda padrão²²⁰ a 438 cm^{-1} , (**Fig. 82**).

A interpretação comparativa dos resultados de ambos os exames, ED-XRF e μ -Raman, estabelece uma camada cromática composta essencialmente por PB15:6 (C.I.74160:6)²²¹.

Os resultados experimentais da μ -Raman não geraram, neste caso, quaisquer espectros representativos do CaCO_3 e do BaSO_4 . No entanto, a deteção do Ca, Ba e Sr por ED-XRF

na região borgonha e a caracterização do ZnO para a camada preparatória da amostra **Ma4** possibilitam reconhecer o mesmo padrão de mistura de compostos neste estrato pictórico, como já estabelecido para os restantes espécimes **Ma1**, **Ma2** e **Ma3**, também recolhidos em *Mascarada*.

As ilustrações abaixo estabelecem as principais diferenças entre os polimorfos PB (15:4) e PB (15:6), (**Figs. 34.2 e 3**).



Figs. 34.1, 2 e 3 - Espectros, bandas padrão e estrutura cristalina do PB15:0 (azul), PB15:4 (verde) e PB15:6 (vermelho), respetivamente. Laser a 750nm.

A identificação do azul de ftalocianina cobre ($\text{C}_{32}\text{H}_{16}\text{CuN}_8$)²²² em **Ma3** e **Ma4** na obra pictórica em estudo, também oferece informações cronológicas essenciais para a sua datação e autenticação. O pigmento $\text{C}_{32}\text{H}_{16}\text{CuN}_8$ tem sido identificado principalmente em representações pictóricas de artistas do período da modernidade e da contemporaneidade.

century relevant to artists paints Raman spectra reference collection», *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 73, 2009, p.518.

²²⁰ Cf. STUART, Barbara H., *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 2007, pp. 141-145.

²²¹ *Colour index (C.I.)* [Em linha] disponível em http://artiscreation.com/Color_index_names.html#.WhGca0pl_IU [Em linha] disponível em: [consultado a 20 de setembro 2017].

²²² MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *La Chimica Nel Restauro, I Materiali Dell'Arte Pittorica*, Settima Edizione, Firenze, Nardini Editore - Centro Internazionali del Libro, 1991, p.31.

A sua aplicação em composições de pintura a óleo sobre tela tem início com a venda comercial deste pigmento a partir de 1935 sob a designação de azul monastral²²³.

O $C_{32}H_{16}CuN_8$ é um pigmento de síntese de coloração azul brilhante do grupo das ftalocianinas e a sua designação no *Índice Genérico de Cores (Colour Index Generic Name)* é pigmento azul 15 - PB (15) C.I. 74160²²⁴.

O PB (15) ou PB (15:0), forma- α não estabilizada, inclui seis formas de azul de ftalocianina cobre das quais duas foram identificadas pelo exame de μ -Raman nas amostras **Ma3** e **Ma4** de *Mascarada*: a forma- β , não floculante PB (15:4) e a forma- ϵ PB (15:6).

A FcCu fornece os pigmentos azul, verde e vermelho mais importantes das tintas dos artistas do século XX. As formas - α , - β e - ϵ [azul (α), verde(β) e vermelho (ϵ)] apresentam diferentes arranjos na rede cristalina e diferem em estabilidade, solubilidade e tonalidade²²⁵ (**Figs. 34.1 - 34.3**)²²⁶.

As diferentes organizações da sua estrutura molecular determinam que qualquer exame dirigido a regiões ou amostragem que possa permitir o seu reconhecimento e diferenciação (PB15:4 ou PB15:6) deverá conjugar no mínimo duas técnicas analíticas. Uma com um cariz elementar e uma outra com um carácter molecular para fomentar a caracterização de ambos os polimorfos da FcCu através da complementaridade que estas metodologias de investigação e análise permitem facultar.

Na avaliação da qualidade dos elementos químicos e pigmentos presentes em *Mascarada* para o verde, borgonha e amostragem cromática correspondente (**Ma3** e **Ma4**) foram utilizados os exames ED-XRF e μ -Raman.

A ED-XRF poderia ter detetado a presença do cobre (Cu), o elemento químico indicador para a presença das formas da FcCu, - β e - ϵ no verde e no borgonha, respetivamente. Não obstante, a sua presença depende diretamente da concentração do Cu nas zonas de leitura que, normalmente é diminuta (10%)²²⁷ e que em ambas as circunstâncias impediu a sua identificação ou individualização pela análise (**Fig.70 e 77**).

Os pigmentos azuis de FcCu exibem um padrão Raman típico, reconhecível em espectros a partir de amostras cromáticas das pinturas. Na maioria dos casos de investigação sobre pigmentos de síntese conduzidos em obras de arte por μ -Raman, o método possibilita caracterizar com mais facilidade a forma- α , o PB (15:0) (**Fig. 34.1**).

²²³ DEFEYT, Catherine & STRIVAY, David, «PB15 as 20 th and 21st Artists Pigments: Conservation Concerns», e-PRESERVATIONScience,30 abril 2014, pp.6 -14, [Em linha] disponível em: <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/191490> (acesso a 22 de junho 2017).

²²⁴ Colour index (C.I) [Em linha] disponível em http://artiscreation.com/Color_index_names.html#.WhGca0pl_IU [Em linha] disponível em: [consultado a 20 de setembro 2017].

²²⁵ DEFEYT, Catherine & STRIVAY, David, «PB15 as 20 th and 21st Artists Pigments: Conservation Concerns», e-PRESERVATIONScience,30 abril 2014, pp.6 -14, [Em linha] disponível em: <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/191490> (acesso a 22 de junho 2017).

²²⁶ Figs. 34.1 - 34.3 (adaptadas) PB15:0, PB15:4 e PB15:6, *Table 3* - Biblioteca Espetral Raman de 93 Pigmentos Orgânicos Sintéticos. Cf. SCHERRER, N. C. et al, «Synthetic organic pigments of the 20 th and 21st century relevant to artists paints Raman spectra reference collection», *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 73, 2009, p.518.

²²⁷ DEFEYT, Catherine & STRIVAY, David, «PB15 as 20 th and 21st Artists Pigments: Conservation Concerns», e-PRESERVATIONScience,30 abril 2014, pp.16 -14, [Em linha] disponível em: <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/191490> (acesso a 22 de junho 2017).

Particularmente nas amostras **Ma3** e **Ma4** a técnica μ -Raman assessorou a análise da ED-XRF ao caracterizar as bandas padrão das duas variantes cristalinas do PB (15:0) C.I 74160 através dos polimorfos PB (15:4) C.I 74160:4 e PB (15:6) C.I 74160:6 com a sua identificação e diferenciação.

A técnica μ -Raman teve um papel fundamental para o discernimento concreto do caráter da materialidade desta zona pictórica de *Mascarada*.

4.2 - Considerações finais do estudo contributivo para o conhecimento materialidade da pintura *Mascarada* de José Guerra

Os espectros obtidos através da técnica elementar da ED-XRF para a região de coloração amarela (i), (ii), (iii), vermelha, verde e borgonha permitiram qualificar, nos pontos de leitura da pintura, os elementos químicos S, Ca, Ba, Fe, Zn, Hg, Pb e Sr que funcionaram como indicadores para caracterização molecular de diferentes pigmentos, corantes de síntese, carga e impurezas no grupo da amostragem *Ma1*, *Ma2*, *Ma3* e *Ma4* da obra pictórica em investigação.

O reconhecimento por ED-XRF da presença de elementos químicos como o S e Fe em todas as regiões de leitura (**Figs. 55-57, 67, 70 e 77**) e o Sr no verde e borgonha (**Figs. 70 e 77**) encontram a sua justificação através dos compostos moleculares caracterizados pela μ -Raman como, o BaSO_4 , o HgS , o Fe_2O_3 e, ainda o CaCO_3 , apesar da ausência de espectros raman que permitam caracterizar a presença desta última molécula.

A identificação do elemento químico Pb no amarelo (iii), no vermelho, no verde e borgonha (**Figs. 57, 67, 70 e 77**) e do próprio Fe na totalidade das leituras por ED-XRF poderá ter uma correlação com aspetos da materialidade orgânica da obra que não foram contemplados nesta contribuição.

A este respeito em *Normas de Inventário, Pintura, Artes Plásticas e Artes Decorativas*, Luís Oliveira Caetano faz referência aos óleos sicativos como compostos por «aditivos de sais metálicos de Pb, Mg, Co e Fe, que se misturam com os aglutinantes oleosos ou vernizes de forma a acelerar a sua secagem». ²²⁸ O uso excessivo de secantes numa pintura conduz, habitualmente, à formação de fissuração na superfície pictórica originados pela retração rápida da matéria.

Para corroborar cientificamente a presença destes elementos químicos, e a sua correlação com o uso de óleos sicativos na obra por parte do pintor será aconselhável a identificação da composição orgânica da materialidade de *Mascarada* (aglutinantes, diluentes, resinas e óleos) usada durante a

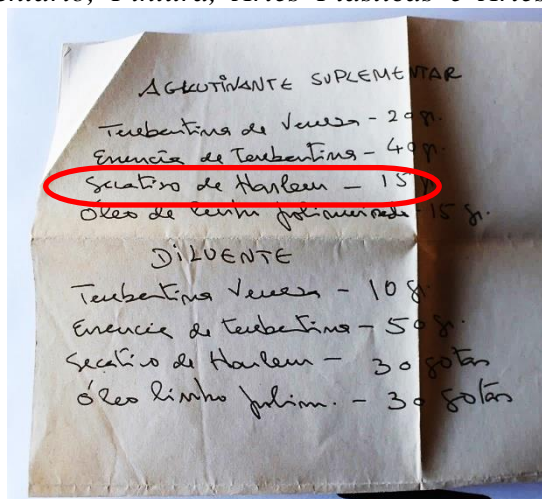


Fig. 35 - José Guerra, *sicativo de Harlem* (notas de pintura). Acervo particular do pintor.

²²⁸ CAETANO, Luís Oliveira, *Normas de Inventário, Pintura, Artes Plásticas e Artes Decorativas*, 1ª Edição, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, novembro, 2007, p.108.

execução da obra pictórica. O recurso à técnica analítica SEM-EDX²²⁹, complementada pelo μ -FTIR²³⁰, poderá ajudar a esclarecer esta questão.

O facto de a execução de *Mascarada* ter sido realizada num período académico regulamentar de 120 dias²³¹ justificaria a necessidade de José Guerra recorrer a materiais que facultassem a celeridade do seu processo pictórico - artístico. A própria documentação reunida durante o desenvolvimento investigativo para o estudo do objeto artístico parece comprovar esta hipótese, observável pela referência ao *sicativo de Harlem* na listagem de material de pintura a adquirir pelo pintor (**Fig. 35**).

A caracterização dos compostos resultantes da aplicação da μ -Raman à amostragem foi assessorada pelo conjunto de espectros que confirmaram em **Ma₁** a presença do pigmento monoazo de síntese PY (1:1) C.I. 11680:1²³² na camada cromática.

Igualmente em **Ma₁** a presença de um espectro em sobreposição de PW (18) C.I. 77220 com o PY (1:1) C.I. 11680:1 faz prever que o primeiro composto PW (18) tenha sido utilizado como extensor ou carga para facultar a aplicação do próprio azo PY (1:1) no cromatismo do fundo da obra.

Na amostra **Ma₂** foi distinguido unicamente o PR (4) C.I.12085 e em **Ma₃** e **Ma₄** surgem as variantes do PB (15:0), PB (15:4) C.I.74160:4 *green shade* e PB (15:6) C.I. 74160:6, *red shade*.

A caracterização da combinação do PW (4) C.I. 77947 com o PW (21) C.I. 77120 e a probabilidade da presença do PW (18) C.I. 77220 na maior parte das amostras **Ma₁**, **Ma₂**, **Ma₃** e **Ma₄** faz prever uma camada preparatória base, comum a todos os espécimes pictóricos, cuja aplicação terá permitido por sobreposição, a execução e organização das várias áreas cromáticas da pintura, em concordância com os pigmentos detetados.

A respeito do PW (4) C.I. 77947 e das variáveis que poderão afetar o seu comportamento na pintura, o papel crítico desempenhado pelo suporte e a sua reatividade a flutuações climáticas de RH e temperatura, através de mudanças dimensionais é sugerido pela presença dos fenômenos de fissuração observados na camada pictórica e preparatória de *Mascarada*. O endurecimento e a fragilização do PW (4) C.I.77947 na camada de preparação da pintura, só por si, não parece ser o único responsável pelas deformações e perdas pictóricas detetadas na obra. As flutuações a que *Mascarada* esteve sujeita durante quase meio século sugerem existir uma relação direta com as perdas picturais (lacunas) e a fissuração generalizada que se observa na superfície cromática e se estende até à camada de preparação (ou vice-versa), agravadas pela falta de tensão do suporte da pintura.

A presença do PR (101) C.I.77491 em **Ma₁** e **Ma₂** parece não corresponder a uma necessidade cromática particular por parte do artista, apresentando antes características que auspiciam uma provável contaminação pictórica com uma origem ainda por determinar.

²²⁹ ORTI, M^a Angustias Cabrera, *Los Métodos de Análises Físico-Químicos y la Historia del Arte*, Ed. 22, Granada, Monográfica Arte Y Arqueología - Universidad de Granada, 1994, p.55.

²³⁰ ORTI, M^a Angustias Cabrera, *op. cit.*, p.62.

²³¹ V. Anexo IV, Processo ESBAL do aluno António José Guerra Ferramentas, PROGRAMA, requerimento/ESBAL, N.º 45, L.º 8, F.º 48, 28 de maio, Lisboa, 1965, p.116.

²³² *Colour index* (C.I.) [Em linha] disponível em http://artiscreation.com/Color_index_names.html#.WhGca0pl_IU [Em linha] disponível em: [consultado a 20 de setembro 2017].

A principal limitação da μ -Raman é, por vezes, a acumulação de fluorescência gerada pela amostragem, pigmentos ou impurezas existentes em ambos, que podem "mascarar" as bandas vibratórias e condicionar a obtenção clara de resultados. No entanto, neste pequeno estudo avaliativo sobre a qualificação de pigmentos em *Mascarada*, o μ -Raman possibilitou a aquisição de espectros experimentais bem definidos, praticamente sem a sobreposição de picos e cuja correspondência vibratória é bastante evidente quando comparada às bandas padrão de referência dos materiais da bibliografia Raman consultada.

A μ -Raman provou largamente o seu potencial para a identificação de alguns dos pigmentos relevantes utilizados por José Guerra na paleta cromática de *Mascarada*. A sua determinação foi facilitada, em grande parte, pela cristalinidade e alta simetria que naturalmente caracteriza os compostos mais comuns, reconhecidos na análise da generalidade da amostragem.

Apesar da informação disponível nos bancos de dados Raman para corantes de síntese se revelar ainda pouco completa ou difícil de agilizar, a análise possibilitou a caracterização de pigmentos modernos como o amarelo monoazo PY (1:1) C.I.11680:1 e os polimorfos de FcCu PB (15:4) C.I.74160:4 e PB (15:6) C.I. 74160:6.

A μ -Raman foi clara quando comparada com a ED-XRF, o método analítico mais eficiente para o reconhecimento dos corantes de síntese, podendo futuramente ser recombinada com o exame μ -FTIR para uma melhor tipificação das diferentes organizações estruturais presentes nas suas moléculas²³³.

Ambos os métodos analíticos, ED-XRF e μ -Raman revelaram-se complementares e a sua aplicação conjunta foi necessária para reunir uma compreensão aproximada de uma pequena fatia representativa da composição e, distribuição da materialidade de *Mascarada*.

O conjunto de pigmentos e corantes de síntese detetados durante este pequeno contributo investigativo possibilitaram a José Guerra um veículo cromático para a satisfação das suas necessidades estético-artísticas de figuração e fundo durante a execução do seu Exame de Saída²³⁴ do Curso Complementar de Pintura, em 1965.

O estudo permite auferir ainda que nesta parte final do seu percurso académico, José Guerra, já teria abandonado a técnica manual da maceração dos pigmentos no ateliê e dependia agora²³⁵, exclusivamente, da utilização de tintas comercializadas em tubos industriais.

²³³ DEFEYT et al, «Contribution to the identification of α -, β - And μ -copper phthalocyanine blue pigments in modern artists' paints by X-ray powder diffraction, attenuated total reflectance micro-fourier transform infrared spectroscopy and micro-Raman spectroscopy» in Wiley Online Library, 15 July 2012, pp.1772 -1780 [Em linha] disponível em: <http://wileyonlinelibrary.com/journal/jrs> (acesso a 22 de junho 2017).

²³⁴ Exame final ou tese para o grau de mestre em Pintura.

²³⁵ V. Anexo V, Quadro V - Provável paleta cromática de José Guerra, p.156.

Capítulo 5 - Metodologia de intervenção

A planificação da proposta de tratamento para *Mascarada* foi definida de acordo com o valor artístico e cultural da obra²³⁶, a sua análise técnico-material²³⁷, o diagnóstico do seu estado de conservação e um contributo de conservação restauro, com métodos de exame e análise de superfície para uma perceção da materialidade da pintura²³⁸. A sua organização foi elaborada com base numa metodologia de conservação restauro dos suportes da obra, através da dinamização de terminologias adequadas, a aplicação de uma responsabilidade interventiva (técnica e humana), um bom acondicionamento, uma avaliação cuidada de riscos no pós-tratamento e uma posterior rentabilização expositiva do quadro.

A metodologia da intervenção demonstra uma intenção clara do resgate da pintura ao seu estado original através da otimização do seu estado conservativo geral. O objetivo primordial assenta no controlo de qualquer desequilíbrio físico-químico, que, no momento, esteja a contribuir para a degradação da obra e dos seus elementos constituintes, devolvendo-lhe a estabilidade material e legibilidade estética para a salvaguarda da sua autenticidade.

A condução da proposta tem em conta o respeito pelo envelhecimento natural da obra. A inocuidade, a compatibilidade e a discernibilidade dos materiais produtos e técnicas de restauro acautelando a retratabilidade nos tratamentos e a integridade do objeto artístico.

A metodologia interventiva pauta-se por uma política mais canónica de restauro porque apesar de *Mascarada* se integrar num contexto e género contemporâneos, não apresenta uma heterogeneidade material que justifique qualquer outro posicionamento de conservação restauro.

Na aplicação dos tratamentos deverão ser realizados, em primeiro lugar, todos os protocolos de testes obrigatórios numa metodologia curativa para uma pintura sobre tela: testes prévios de fixação e consolidação para adesivos e provas de solventes para a limpeza química. A ação permitirá avaliar corretamente o produto ou produtos mais adequados para cada etapa da intervenção na obra.

Na aplicação de um plano curativo para *Mascarada* deverão ser acautelados critérios como: a organização informativa e a interdisciplinaridade entre áreas e disciplinas. Todos os desenvolvimentos deverão ser documentados e assessorados pela criação de uma memória fotográfica e descritiva dos tratamentos. O registo fotográfico global da intervenção será essencial para uma revisão e avaliação crítica dos tratamentos e para a elaboração do habitual relatório técnico de Conservação Restauro.

Antes de avançar com qualquer orientação interventiva é necessário compreender primeiro o brevíssimo percurso de beneficiação que a pintura sofreu até ao presente. Como vimos anteriormente não foram detetados quaisquer registos de intervenções em *Mascarada*, para além da, desinfestação por de 2010, realizada pela empresa *Expurgo*,

²³⁶ A imaterialidade do objeto.

²³⁷ Aspetos de constituição, tecnologias, produção e materiais.

²³⁸ Cf. Capítulo 4 - Estudo contributivo para a compreensão da materialidade da pintura *Mascarada* de José Guerra, p.52.

Desinfestação e Higienização. O procedimento apresenta um caráter curativo a curto prazo e pró-conservativo a longo prazo.

Neste método de desinfestação a pintura é colocada no interior de uma câmara de anóxia, na qual é realizada uma modificação atmosférica artificial com a remoção do teor de oxigénio (O₂) e sua substituição rápida por azoto (N)²³⁹. O novo ambiente possibilita a desinsetação da obra sobre toda a sua materialidade por asfixia e desidratação, independentemente do estágio de evolutivo da infestação²⁴⁰. A monitorização dos níveis de temperatura e HR durante a operação é realizado, de forma a permitir a total eficácia do tratamento²⁴¹.

Conclui-se que a desinfestação por anóxia é uma técnica não invasiva e não destrutiva, na qual as propriedades físico-químicas dos objetos artísticos não correm o risco de sofrer efeitos colaterais ou alterações, aspeto fundamental num capítulo que aborda essencialmente diretrizes de restauro.

A continuidade da estabilização da obra após uma ação curativa deste tipo só terá sucesso se, no local do seu armazenamento, existirem cuidados mínimos de acondicionamento. O fato de se conhecerem os fenómenos de degradação a que a pintura está sujeita mesmo num ambiente semi - controlado possibilita medidas que assegurem a sua preservação. No caso de *Mascarada*, o acautelamento dos fatores de risco no Acervo de Pintura tem conseguido assegurar a manutenção do equilíbrio recuperado pelo objeto após o expurgo. No entanto, e como já exposto anteriormente no terceiro capítulo, é improrrogável tomar medidas de conservação restauro com uma orientação mais assertiva no sentido do restauro e preservação do quadro.

A proposta curativa e os tratamentos apresentados a seguir seguem a linha orientativa da metodologia geral de conservação restauro de pintura sobre tela, para um melhor entendimento deste projeto interventivo as ações curativas encontram-se expostas de acordo com a divisão estrutural do objeto artístico.

É recomendado o reajuste do protocolo geral de tratamento face aos requisitos particulares que o objeto artístico venha a suscitar durante a ação curativa. A exposição inicia com um conjunto de ações preliminares ou testes de resistência fundamentais para o seu sucesso durante a aplicação da metodologia de restauro na obra.

5.1 Pintura

5.1.1 - Teste de humidade

O teste da humidade possibilita a avaliação do nível de resistência e resposta dos estratos pictóricos mais superficiais e do suporte à aplicação direta e indireta de solventes como a água desionizada e *white spirit*²⁴² durante os tratamentos. A prova é dirigida a áreas circunscritas do suporte, frente e verso, evitando zonas centrais para impedir a formação de

²³⁹ Bombeado para o interior da câmara anóxia em estado gasoso.

²⁴⁰ Adultos (insetos xilófagos), estado larval e ovos.

²⁴¹ [Em linha] disponível em <http://www.expm.com.pt/#!anoxia-chambers/c1n> [acesso a 09 de Junho 2016].

²⁴² BURGI, Sérgio *et al*, Banco de Dados - Materiais Empregados em Conservação - Restauro de Bens Culturais, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Vitae, Escola de Belas Artes, ABRACOR, 1990, p.97.

manchas residuais. A não reação das superfícies aos solventes permite estabelecer que poderão ser utilizados puros ou em mistura com outros solventes nas fases seguintes da metodologia de tratamento.

5.1.2 - Teste de resistência dos pigmentos

Esta prova traduz a resposta das diversas regiões cromáticas à ação de substâncias solventes como a água e o *white spirit* (hidrocarboneto alifático), concluindo sobre o seu uso em mistura de solventes ou como veículo para a aplicação de adesivos na intervenção.

O teste é dirigido particularmente a pigmentos através da monitorização da sua reação e resistência à ação destas substâncias. A não remoção cromática da superfície pictórica constitui um aval à sua aplicação.

5.1.3 - Teste de adesivos

Os adesivos utilizados numa intervenção de conservação e restauro, naturais ou sintéticos, devem obedecer a testes prévios de apuramento para se perceber qual a substância que melhor se adapta às características intrínsecas da pintura.

Um adesivo é um produto que permite unir entre si duas substâncias iguais ou distintas num processo de fixação ou consolidação. Na determinação do adesivo mais adequado para a fixação da camada pictórica de uma pintura devemos de ter em consideração: o estado de conservação e as dimensões da obra, a sua forma, natureza da materialidade e o manuseamento durante e após a intervenção curativa. As condições ambientais de armazenamento na Reserva de Pintura da FBAUL e a eventualidade de uma fruição expositiva do quadro necessitaram, também, de entrar nesta ponderação²⁴³.

Na escolha do melhor adesivo para a fixação ou a consolidação pictórica o conservador-restaurador dever ter em conta aspetos como: o seu baixo grau de toxicidade, uma simplicidade na sua preparação e aplicação, uma boa adesão ao substrato pictórico, a resistência e a capacidade de retenção de humidade (para não haver destacamentos antes da adesão), a excelente capacidade termoplástica e a viscosidade. O adesivo deve ser incolor para não adulterar o cromatismo e a ótica da superfície pictórica e resistente aos movimentos de retração-distensão da pintura e estruturas de suporte circundantes, originados por variação ambiental (humidade e temperatura) e, acima de tudo, permitir uma retratabilidade.²⁴⁴

É recomendável a seleção de dois adesivos diferenciados e compatíveis entre si para impedir que durante uma aplicação em sobreposição, as propriedades do primeiro não interfiram com o tempo de secagem e adesão do segundo.

Os produtos de fixação não devem apresentar uma qualidade adesiva superior à do adesivo original. É importante que tenham uma base aquosa para facilitar a compatibilidade com a materialidade da obra e um nível de volatilidade baixa que proporcione uma boa penetração na superfície pictórica para a excelente fixação ou consolidação de todos os estratos pictóricos.

²⁴³ CALVO, Ana, *op. cit.*, pp.241-250.

²⁴⁴ BERGER, Gustav A., *Conservation of Paintings*. London: Archetype Publications, 2000, pp. 150 -158

Um critério menos metódico poderá influenciar o resultado final do tratamento que pretende sempre proporcionar resistência e flexibilidade à superfície pictórica em conformidade com a complexidade da sua materialidade.

5.1.4 - Consolidação

A observação à vista desarmada do eventual revestimento²⁴⁵ e da camada pictórica da generalidade da pintura permite concluir que a camada cromática apresenta riscos diferenciados de destacamento em duas grandes áreas.

Uma área superior, não apresenta grande risco de perda de material pictórico em que uma limpeza controlada da sujidade superficial não aderente poderá ser efetuada sem danos para os estratos pictóricos. Uma região inferior comportando uma tipologia de anomalias que pelas suas características, não possibilitarão uma limpeza superficial imediata, pois poderá intensificar a já evidente perda do material pictórico original, ocasionando uma perda substancial na legibilidade da obra que, apesar de todas as anomalias, não se encontra comprometida.

Para agir com consciência será preferível introduzir uma alteração no protocolo e consolidar primeiro a camada cromática antes de remover impurezas, pois «qualquer consolidação necessária numa superfície pintada ou envernizada para evitar a perda de tinta» deve ser feita antes das «operações de limpeza»²⁴⁶.

Apesar da necessidade da realização de um teste de adesivos dirigido à camada cromática de *Mascarada* a aplicação de um adesivo com as propriedades do Plexisol® P550 - 40²⁴⁷ numa dissolução com *white spirit* (hidrocarboneto alifático) para minimizar a sua toxicidade de aromático, possibilitará uma boa penetração na camada pictórica e preservação do suporte face ao seu envelhecimento (nivelamento de fissuras) e impermeabilização à HR.

O recurso a outras resinas vinílicas como o Beva371®, o Paraloid B72® e o Primal® AC33 em mistura com *white spirit* ou xileno, consoante o caso, também funciona bem quando se trata da consolidação dos estratos pictóricos. Não olvidar as colas proteicas que, pela sua inocuidade e compatibilidade natural, são sempre uma seleção ponderável.²⁴⁸

A consolidação permite restabelecer por impregnação o grau de coesão original do conjunto dos estratos pictóricos através da penetração de uma substância adesiva em toda a espessura da obra e das suas zonas pulverulentas, possibilitando a sua coesão e adesão ao suporte têxtil.

²⁴⁵ Provável porque não foi realizado qualquer exame de área como por exemplo o μ -FTIR ou redirecionado o μ -Raman para confirmar a presença de um verniz.

²⁴⁶ MENDES, Marylka & NUNES, B. A. Carlos, *Restauração: ciência e arte*, 3 ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Iphan, 2005, p.239.

²⁴⁷ BURGI, Sérgio, et al, *Banco de Dados - Materiais Empregados em Conservação - Restauro de Bens Culturais*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Vitae, Escola de Belas Artes, ABRACOR, 1990. p.47.

²⁴⁸ In, FALCAO C., *Sebenta de Conservação Restauro V*, Pintura de Cavalete, IPT, 2005.

5.1.5 - Pré-fixação da superfície pictórica

O objetivo desta ação curativa compreende a recuperação e restituição da coesão e aderência originais à camada pictórica da pintura. A operação é dirigida habitualmente a locais que apresentem risco imediato de perda de material pictórico como a periferia da pintura e rasgos, lacunas e ou regiões pulverulentas.

A aplicação do adesivo, determinado durante a fase anterior, sobre zonas circunscritas da superfície pictural possibilita a impregnação dos espaços intersticiais entre a materialidade e a sua devolução ao nível de resistência e estabilidade mecânica iniciais.

Apesar desta deliberação interventiva não passar de um exercício teórico, a consulta a material bibliográfico de conservação restauro de pintura sobre tela permite apontar duas tipologias de adesivo que, pelas suas propriedades, melhor se adaptarão às oscilações do suporte do objeto artístico sem alterar o movimento natural do aparelho e a sua superfície cromática.²⁴⁹

Para ações pontuais de fixação e proteção por faceamento (*facings*) com papel japonês²⁵⁰ da superfície pictórica a utilização de adesivos como o acetato de polivinila PVAc (Express T50®) e a cola-de-coelho respondem na perfeição à necessidade de recuperação da unidade formal pictural.

O PVAc (Express T50®)²⁵¹ e a cola-de-coelho²⁵², apresentam ambas excelentes propriedades adesivas, baixa volatilidade, boa absorção e tempo de secagem média, o que permite com facilidade impregnar, consolidar e fixar as camadas pictóricas. Nenhum dos adesivos cria normalmente mancha ou película superficial após secagem e são retratáveis.

A aplicação de adesivos com uma base aquosa sobre a pintura requer um dobrado cuidado pois provocam uma pequena concentração de humidade localizada que pode originar enfolamentos ou alterações nas áreas da superfície em tratamento.

A qualidade da adesão obtida deve permitir suportar o peso da pintura e resistir às movimentações do suporte durante a intervenção e o seu tensionamento na fase posterior de engradamento.

5.1.6 - Facing pontual do rasgão identificado durante a fase de diagnóstico

A fixação pontual da camada pictórica tem um campo de ação menor que uma consolidação e encontra-se limitada aos aspetos da superfície pictórica. O tratamento funciona com uma medida preventiva para salvaguardar a perda potencial de material pictórico e fixar o suporte durante o seu manuseio e tratamento.

²⁴⁹ BERGIERS, F. & KLEINER, L. Masschelein, «Influence of Adhesives on the conservation restoration of textiles», In: *Adhesives and consolidants, preprints of the contributions of the Paris congress*, september 2-8, 1984, Ed. N.S. Brommelle, E. M. Pye, P. Smith & G., Tromson, London, 1984., pp.73-85.

²⁵⁰ BURGI, Sérgio *et al*, Banco de Dados - Materiais Empregados em Conservação - Restauro de Bens Culturais, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Vitae, Escola de Belas Artes, ABRACOR, 1990, p.157.

²⁵¹ *Ibidem*, p.3.

²⁵² *Ibidem*, p.16.

A aplicação de *facings* pontuais sobre a superfície da pintura permite evitar a perda de material policromo durante a desassemblagem da moldura e da grade e contribui, ao mesmo tempo, para a consolidação e fixação dos estratos pictóricos.

5.1.7 - Limpeza superficial da camada pictórica

A limpeza mecânica da superfície da pintura tem como principal objetivo a remoção dos depósitos de poeira e sujidade não aderentes da camada pictórica. A eliminação dos materiais orgânicos e inorgânicos da superfície policroma impedirá a longo prazo a proliferação de agentes de biodegradação responsáveis pela degradação físico-química da sua materialidade ²⁵³.

A observação atenta da superfície pictórica revelou um risco de destacamento iminente e, por isso, foi proposta a sua consolidação e fixação preliminar. A operação de limpeza de uma superfície pictórica requer sempre uma atenção redobrada e deve ser sempre efetuada de maneira faseada e gradual.

5.1.8 - Desemolduramento e desengradamento

A separação da pintura da moldura e da grade constitui um dos requisitos primordiais para uma reavaliação das superfícies da obra inacessíveis durante as observações preliminares e o reajuste do diagnóstico. Esquemas, organogramas e mapeamentos devem ser retraçados, agora com maior precisão, para possibilitar a reorganização da obra após a finalização dos tratamentos.

5.1.9 - Planificação da superfície

A planificação da superfície compreende um conjunto de ações realizadas sobre o suporte da pintura cujo objetivo é a recondução da tela ao seu aspeto nivelado original, proporcionando uma superfície estável à preparação e restantes estratos da superfície pictórica. O tratamento tem como principal objetivo a diminuição ou eliminação dos enfolamentos e irregularidades presentes na tela através da aplicação direta de humidade, pressão uniforme e temperatura.

Um nível de «humidade relativa controlada dirigido ao suporte melhora as propriedades plásticas do material tornando-o mais brando, menos tenso e promovendo o seu retorno a uma superfície plana.»²⁵⁴ A aplicação desta metodologia obriga ao desemolduramento e à remoção da grade da obra.

Finalizados os trabalhos, a pintura deve ser deposta sobre uma mesa ou superfície horizontal, especialmente concebida para o correto nivelamento do suporte. Para proteção da camada cromática da obra o topo da superfície que recebe o suporte pela frente é coberto com um «papel siliconado»²⁵⁵ comercialmente conhecido por Melinex®. A aplanação é

²⁵³ CALVO, Ana, Conservación y restauración de pintura sobre lienzo, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, pp. 251-255.

²⁵⁴ VILLARQUIDE, Ana, *La pintura sobre tela II*, San Sebastian: Editorial Nerea, 2005, p. 257.

²⁵⁵ Adesivo, Cf. BURGI, Sérgio *et al*, *op. cit.*, p.168.

então dirigida particularmente a áreas que apresentem deformações e os trabalhos são conduzidos no sentido verso-frente para evitar o esmagamento da camada pictórica e salvaguardar a textura natural da tela.

A correção das irregularidades no suporte é realizada através da combinação de humidade, pressão (peso) e temperatura dirigida às áreas enfoladas, enrugadas ou com dobras, salvaguardando as zonas circundantes a qualquer tipo de força. O processo não é imediato e a sua repetição irá depender da resposta do suporte da obra a este tipo de tratamento.

As áreas da pintura que apresentem lacunas de grandes dimensões e cujo humedecimento provoque a sua deformação durante a operação podem ser retratadas pontualmente com o adesivo Mowilith DS512®²⁵⁶ diluída em água para recondução à sua forma plástica regular.

O resultado final desta ação curativa progressiva deve possibilitar a eliminação total das deformações e irregularidades do suporte e a recondução da tela à sua forma original aplanada.

5.1.10 - Limpeza mecânica do verso do suporte

No tratamento do verso da tela aconselha-se uma limpeza mecânica da sujidade superficial e uma limpeza mais aprofundada e uniforme recorrendo a pó de borracha com um pH neutro. A higienização pode ser finalizada com o auxílio de solventes como a água desionizada e o *white spirit* que facilitarão a eliminação das manchas detetadas durante o diagnóstico da obra.

5.1.11 - Remoção dos faceamentos (*facings*)

Finalizada a limpeza do verso do suporte segue-se a remoção dos faceamentos aplicados sobre a camada pictórica. O papel japonês permitiu fixar a camada pictórica acautelando o manuseamento seguro da tela durante os tratamentos.

A remoção dos *facings* é conseguida com a aplicação de humidade (água destilada) sobre as regiões protegidas durante a pré-fixação. O tratamento preambula a limpeza química da obra.

5.1.12 - Testes de solubilidade

Os testes de solubilidade são indispensáveis quando se pretende determinar qual ou quais os produtos mais adequados para a limpeza química da superfície pictórica de uma pintura porque «em virtude do risco que apresenta qualquer limpeza, ela somente pode ser empreendida sob justificativa baseada tanto no ponto de vista estético como no material».²⁵⁷

O principal objetivo desta prova consiste na verificação da resistência da materialidade, da camada pictórica (pigmentos, aglutinantes, resinas, óleos, etc.) quando

²⁵⁶ BURGI, Sérgio *et al*, *op. cit.*, p.37.

²⁵⁷ MENDES, Marylka & NUNES, B. A. Carlos, *Restauração: ciência e arte*, 3 ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ - Iphan, 2005, p.139.

expostos à ação química de limpeza com solventes (substância química ou mistura líquida de substâncias químicas orgânicas capazes de dissolver outro material).

A prova de solventes deve iniciar com a abertura de pequenas janelas de ensaio em locais da superfície pictórica cuidadosamente selecionados. «É preciso que os resultados sejam significativos, mas que não ponham em perigo a integridade estética da obra».²⁵⁸ A ação sucessiva permite verificar o comportamento de cada região de pigmentos, e da restante materialidade, face à substância ou substâncias aplicadas.

A avaliação do grau de solubilidade sobre a superfície pictórica deve ser registada pelo operador numa grelha de resultados²⁵⁹, que permita uma documentação clara e objetiva para a seleção comparativa do melhor solvente. O documento deverá acompanhar a "Ficha de Conservação Restauro" ou o "Relatório Técnico de Conservação Restauro" da obra, realizado durante e após a conclusão dos tratamentos.

A prova de solubilidade obriga ao cumprimento do protocolo dos testes de solventes puros e misturas: *Maschleine-Kleiner*, 3A's e Triângulo Interativo dos Solventes (TriSolv©) dos Químicos Colado©²⁶⁰.

Na avaliação da inocuidade dos solventes para a limpeza química da camada pictórica da pintura²⁶¹, o conservador-restaurador deverá ter em conta determinismos como: as características fundamentais do solvente e da superfície a tratar, o nível de retenção da superfície ao solvente (a solubilidade), a volatilidade do solvente e o efeito deste sobre a materialidade da pintura. A toxicidade e a flamabilidade do solvente são outros fatores a equacionar de maneira a minimizar os riscos para o operador²⁶², pesando ainda nesta escolha a sua acessibilidade, valor económico e grau de retratabilidade.

O principal requisito de um solvente deve ser a sua seletividade, ou seja, a capacidade do produto remover exclusivamente determinada substância sem prejudicar a estabilidade físico-química da materialidade circundante e o equilíbrio cromático²⁶³ da pintura. O fundamento assenta num princípio físico-químico no qual «semelhante dissolve semelhante».

A utilização de solventes em ações de conservação restauro exige um cuidado avaliativo redobrado por parte do operador porque o efeito da sua aplicação sobre a superfície pictórica pode ser imediato e facilmente controlado, ou por outro lado, ocasionar resultados desastrosos para o objeto artístico a longo prazo²⁶⁴. Por conseguinte, o tipo de ação que se pretende do solvente durante o tratamento (superficial ou mais profundo) deve ser bem avaliada.

O Quadro IV apresenta uma listagem dos solventes mais utilizados em tratamentos de conservação restauro como resposta aos problemas mais recorrentes numa limpeza química da superfície pictórica de uma pintura sobre tela.

²⁵⁸ *Idem*, p.151.

²⁵⁹ Juncão de *Swabs* (cotonete de ensaio) com os resultados obtidos.

²⁶⁰ MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *La Chimica Nel Restauro, I Materiali Dell'Arte Pittorica*, Settima Edizione, Firenze, Nardini Editore - Centro Internazionali del Libro, 1991, pp.89 -133.

²⁶¹ MENDES, Marylka & NUNES, B. A. Carlos, *op. cit.*, p.139.

²⁶² MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *op. cit.*, p.111.

²⁶³ *Idem*, p.89.

²⁶⁴ MENDES, Marylka & NUNES, B. A. Carlos, *Restauração: ciência e arte*, 3 ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ - Iphan, 2005, p.21.

Quadro IV - Solventes teste para limpeza química de uma superfície pictórica				
objetivos	nº	solventes	proporção	categoria
limpeza superficial	1	isooctano	puro	IV
	2	éter isopropílico	puro	IV
	3	<i>white - spirit</i>	16 % de aromáticos	(IV - III)
	4	xileno	puro	III
	5	xileno + tricloroetano	50:50	IV + III
eliminação de um verniz resinoso	6	isooctano + éter isopropílico	50:50	IV + III
	7	tolueno + isopropanol	50:50	III + II
	8	isooctano + éter + etanol	80:10:20	IV + IV + II
eliminação de um verniz resinoso espesso	9	isooctano + éter + etanol	55:15:30	IV + IV + II
	10	acetato de etilo + metiletilcetona	50:50	II + II
	11	isopropanol + metilsobutilcetona	50:50	II + II
eliminação de repintes oleosos	12	dicloroetano + metanol	50:50	III + II + (I)
	13	tolueno + DMF	75:25	III + I
	14	tricloroetano + diacetona +	75:25	III + I
	15	álcool	50:50	II + I
	16	tricloroetano + DMF	50:50	II + I
	17	acetato de etilo + DMF	90:10:10	II + I + II
	18	isopropanol + amoníaco + água	50:25:25	II + I + II
eliminação de um adesivo ou repinte proteico	19	dicloroetano + formiato + etilo + ácido fórmico	50:50:2	III + II + I
eliminação de um adesivo ou repinte polissacárido	20	tolueno + isopropanol + água	50:65:15	III + II + I
	21	metiletilcetona + água	25:75	II + II
	22	acetato de etilo + THF + água	5:35:45	II + I + II
	23	polissacárido	5:95	II + II
		ácido acético + água		

Legenda do Quadro IV

Classes LMK (Liliane Maschleine - Kleiner) quanto à capacidade de penetração e velocidade de evaporação-retenção do solvente na pintura: I - Decapante; II - Médio; III - Móveis e IV - Voláteis

Os solventes podem ser aplicados puros ou em mistura para potenciar o seu efeito. A literatura recomenda o uso de combinações simples que contenham um solvente ativo diluído num solvente móvel ou volátil. A mistura pode ser ajustada de acordo com o efeito pretendido através do aumento ou diminuição da concentração do solvente ativo²⁶⁵.

O Quadro IV não deve ser tomado como uma única fórmula ou padrão aplicável ou todas as ações de limpeza química, visto que cada obra apresenta especificidades e problemáticas próprias, existindo sempre a necessidade da realização de uma prova prévia de solubilidade.

²⁶⁵ MASSCHLEIN - KLEINER, Liliane, *Los solventes*, Santiago de Chile, Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración, DIBAM, 2004, p.127.

5.1.12 - Limpeza química da camada pictórica

A limpeza química da camada pictórica é a intervenção de maior responsabilidade dentro de uma metodologia de conservação-restauro de pintura sobre tela. O tratamento implica um compromisso absoluto do conservador - restaurador para com o objeto artístico do ponto de vista físico-químico, interventivo e estético. A limpeza química é, sem sombra de dúvida, um dos maiores desafios à sua capacidade de discernimento e avaliação crítica.

O uso de solventes para a limpeza química da camada pictórica é feito com o objetivo de se removerem partículas orgânicas e inorgânicas, depósitos aglutinados e produtos da alteração da própria materialidade da obra que estejam a promover o desequilíbrio físico-químico da pintura. A limpeza química incide sobretudo nas áreas da pintura que apresentem manchas, escorrências, repintes, zonas de verniz oxidadas e pontos em que seja necessária uma remoção por via química²⁶⁶.

A interação do solvente com a superfície pictórica envolve três fases: a primeira de deposição, a segunda de penetração (absorção do solvente pela camada cromática) e a terceira de evaporação.

Liliane Maschleine-Kleiner no estudo *Los Solventes*, de 2004, classifica os solventes em 4 classes (Quadro III) dependendo da sua capacidade de penetração e velocidade de evaporação-retenção na pintura. A categorização determina: um Grupo I com propriedades decapantes e forte penetração e retenção (aminas, amidas, entre outros); um Grupo II com penetração e retenção média (álcoois, cetonas, água, entre outros); um Grupo III com penetração elevada e retenção fraca (aromáticos) e um Grupo IV) com penetração e retenção fraca²⁶⁷ (alcanos, éteres, entre outros).

Os solventes podem ser também classificados quanto à interação específica entre o soluto e o solvente (solubilidade). A relação é quantificada pelo grau de polaridade, apolaridade das moléculas e pela sua disponibilidade para formar pontes de hidrogénio.

Os parâmetros fracionais de *Tea* encontram reflexo nestes mesmos valores de solubilidade e estabelecem que a dissolução de uma molécula por um solvente se realiza a partir de três tipos de ações: dispersão por dipolos instantâneos induzidos (*d*); polares por dipolos permanentes (*p*) e ligações de hidrogénio (*H*).

A expressão $f_d + f_p + f_H = 100$ ²⁶⁸, representa a normalização a 100% de cada uma das interações anteriores e originou o que se designa por Parâmetros ou Triângulo de Solubilidade de *Teas*. A *Carta de Teas* só tem aplicabilidade a solventes neutros, não proporcionando informações de solubilidade a ambientes ácidos e alcalinos.²⁶⁹

O método de amolecimento químico por via húmida com solventes, utilizado nesta ação curativa, é conseguido através de várias reações químicas que conduzem à dissolução da sujidade pela quebra dos enlaces intermoleculares das substâncias inertes, presentes na camada cromática e pela sua transformação em produtos estáveis e passíveis de eliminação.

²⁶⁶ MENDES, Marylka & NUNES, B. A. Carlos, *Restauração: ciência e arte*, 3 ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ - Iphan, 2005, p.141.

²⁶⁷ MASSCHLEIN - KLEINER, Liliane, *op cit.*, p.127.

²⁶⁸ Fatores *Tea*: f_d -fator de dispersão; f_p - fator de polaridade; f_H - fator de ligações de hidrogénio.

²⁶⁹ MENDES, Marylka & NUNES, B. A. Carlos, *op. cit.*, p.196 -203; MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *op. cit.*, p.89 -102; PASCUAL, Eva & PATIÑO, Mireia, *op. cit.*, p.112.

Numa primeira fase de limpeza, poderão ser tratadas as zonas com sujidade superficial, relevando para uma segunda operação os depósitos mais difíceis de remover e com maior grau de aderência. A operação deverá iniciar-se nas zonas do fundo, mais claras, de forma a permitir uma maior perceção do nível de sujidade e da eficácia do tratamento. Após algum controlo da técnica de limpeza, o trabalho pode ser alargado às restantes áreas da pintura.

As zonas de representação pictórica (figuras e fundo) devem ser alvo de um tratamento cuidadoso. A limpeza é gradual e deve observar os limites dos elementos figurativos e motivos compositivos da obra.

O recurso a solventes para a limpeza química de *Mascarada* deverá permitir um tratamento controlado (solubilizando o que se pretende remover sem afetar as camadas subjacentes) e faseado de maneira a salvaguardar a integridade estética e a materialidade da pintura do objeto artístico.

As metodologias descritas nas alíneas 5.1.13 a 5.1.17 são dirigidas exclusivamente ao verso do suporte da pintura.

5.1.13 - Reentelagem

«O reentelado deverá apenas de ser executado quando estritamente necessário para a conservação da pintura, já que supõe uma intervenção de grande magnitude».²⁷⁰ O reentelado, ou forro, implica a adesão de um tecido protetor ao reverso do suporte têxtil do quadro. A técnica é utilizada nos casos em que o recurso a outros sistemas seja impossível para solucionar os problemas que o suporte têxtil ou camada pictórica apresentam.

Em situações pontuais, como no caso de *Mascarada*, opta-se pela aplicação de remendos ou fragmentos de tela muito pequenos que são colocados no verso do suporte têxtil dos quadros para reparar uma rutura superficial e recorre-se a técnicas que envolvam uma menor intervenção sobre a pintura como: reforços naturais, enxertos agrafos e cerzidos.

No caso da reparação de ruturas na pintura, uma fixação pontual por levantamento da camada pictórica ou soldadura de fios, ações que contribuem para a estabilização do suporte, servem de base a qualquer restauro e constituem uma alternativa rápida à reentelagem.

5.1.14 - Incrustação das lacunas do suporte da pintura e reforço

A aplicação de incrustações, também designados por enxertos, nas lacunas de uma pintura tem como função principal a reposição de zonas circunscritas do suporte da pintura que apresentem perdas materiais e físicas. O fenómeno é produto de alterações físico-químicas, ambientais ou mecânicas (desgaste) e, como consequência, contribui para a debilidade do suporte e superfície pictórica.

²⁷⁰ CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p.204.

O tratamento implica a criação de um molde para a substituição da área do suporte em falta com um enxerto de diâmetro e dimensão equivalentes aos das lacunas originais. A nova tela utilizada na incrustação deve ter características similares (natureza, ponto, redução, torsão, densidade, grão, entrelaçamento e tonalidade) às do suporte original e apresentar inserção com o mesmo sentido de trama e teia. A união e adesão dos enxertos no suporte é conseguida com um reforço de fio poliamida (*nylon*) num processo a quente para o seu reforço e uniformização para com as áreas do suporte original envolvente.

O diagnóstico de *Mascarada* revela que as regiões lacunares da pintura não se prolongam até ao aparelho, mas detêm um carácter exclusivamente pictórico e preparatório. No entanto, a remoção da moldura e da grade, num cenário real de conservação restauro, poderá revelar outra tipologia de lacunas que obriguem a recorrer a este tipo de metodologia.

5.1.15 - União de rasgões, suturação e colocação de reforços

Este ponto descreve uma ação curativa concebida para a supressão de todos os interstícios existentes nas zonas de abertura entre a teia e a trama do suporte têxtil. As áreas tratadas na fase anterior e o rasgão deverão ser reforçados no verso por pontos de união com poliamida têxtil como a Lascaux® para evitar a formação de linhas de tensão no suporte original.

O tratamento deverá permitir a estabilização de todos os pontos de união, deixando o suporte em condições de receber a fase seguinte de restauro. A presença de rasgões na pintura em estudo é circunscrita²⁷¹.

5.1.16 - Aplicação de pasta de celulose com PVAc T50 ®

Este tipo de ação permite suprimir os espaços diminutos entre a tela original e os enxertos e falhas no suporte que, pela sua reduzida dimensão não foi possível incrustar noutros tratamentos.

A determinação do uso de pasta de celulose com PVAc ® baseou-se no facto de este material conter uma componente celulósica estrutural muito similar à da tela da pintura por permitir um nível de consistência, resistência e flexibilidade que faculte facilmente os movimentos naturais da tela.

O preparado é feito a partir de pasta celulose com PVAc Express T50®²⁷², numa proporção de 50:50, e a mistura pode ser aplicada diretamente pelo verso da tela.

5.1.17 - Reforço estrutural passivo da tela (*marouflage*)

Na eventualidade da tela apresentar alguma instabilidade após o preenchimento das suas lacunas, a união de rasgões, a suturação e a colocação de reforços, pode ser contra -

²⁷¹ Cf. Anexo VI, Ficha técnica de conservação restauro, Fig. 82.2a, pp.162 -163.

²⁷² Ficha técnica de segurança: [Em linha] disponível em <http://www.fr.surteco.com/wp-content/uploads/FDS-EXPRESS-TO-50.pdf> (acesso a 05 de maio 2017).

colado no verso um apoio rígido, como um *K-line*²⁷³ com a face visível revestida por um tecido em poliéster de tonalidade similar à tela para diminuir dissemelhanças entre o suporte original e o reforço introduzido.

O tratamento apresenta um cariz estético e, ao mesmo tempo permite apoiar e proteger o verso da tela das agressões mecânicas e ambientais.

5.1.18 - Engradamento da pintura

O reengradamento da pintura implica a deposição do objeto artístico sobre o centro de uma superfície plana, protegida com papel siliconado (Melinex®), para imediatamente lhe sobrepôr a grade²⁷⁴. O recurso a utensílios de serigrafia como esticadores manuais possibilitarão o pré-tensionamento da tela sobre a estrutura da grade e a fixação da tela com elementos de aço inoxidável (agrafos) de maneira sequenciada. Os cantos da grade são as últimas regiões a prender e requerem uma fixação no sentido oposto para impedir a formação de distensões ou de enfolamentos no suporte da pintura durante esta delicada operação.

Nos cantos pelo verso, é feita uma prega com o próprio pano do suporte que fica rematado e reforçado com dois agrafos paralelos²⁷⁵. A finalização do engradamento obriga a um ajuste nos sistemas de ensablagem da grade de maneira a permitir uma força de tensão uniforme em todo o suporte da pintura.

Concluída a operação de reposição da pintura na grade, o conjunto deve ficar em repouso sobre um cavalete. A posição vertical é sempre a mais recomendada pois evita qualquer tensionamento na tela já engradada.

5.1.19 - Preenchimento das lacunas da camada pictórica

A planificação das lacunas da pintura estabelece uma base de trabalho para o posterior retoque cromático que possibilita a devolução da estética e da legibilidade da composição pictórica.

A massa de preenchimento para esta operação deve ser selecionada em concordância com as propriedades e o comportamento que a própria materialidade da pintura apresenta²⁷⁶. A massa comercial Modostuc® pelas suas características de fácil aplicação, excelente adesão, boa cobertura, tempo de secagem médio, pouca contração e facilidade de nivelamento, torna este produto uma excelente escolha para o preenchimento deste tipo de deformações. A estas capacidades pode ser acrescentado um desempenho de estabilidade, flexibilidade, retratabilidade e custo acessível.

²⁷³ *K-Line*, cartão com um núcleo de espuma de polietileno entre duas folhas de papel brancas, não absorve a humidade. Apresenta excelente dureza, rigidez e extrema leveza.

²⁷⁴ Acautelando a coincidência entre as arestas dos dois elementos para uma esquadria paralela.

²⁷⁵ Deve haver ponderação ao fixar os agrafos nesta região. Nunca se dirige para zonas entre as uniões pois impossibilita a sua deslocação, criando tensão na grade com reflexo para o suporte da obra.

²⁷⁶ CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p.286.

Os factos de não necessitar de preparação prévia, de poder ser diluída em água e possibilitar uma aplicação direta ao substrato lacunar, fortalece a sua complementaridade²⁷⁷ com a materialidade da pintura para o preenchimento das perdas pictóricas.

5.1.20 - Revisão da fixação das camadas pictóricas

Esta ação de retificação que tem lugar após o reengradamento da pintura para se assegurar que não existem destacamentos ou anomalias nos tratamentos de preenchimento das lacunas da camada pictórica.

5.1.21 - Nivelamento das massas de preenchimento

Operação de afagamento das regiões preenchidas com massas em (5.1.18) para assegurar a sua uniformização com a restante superfície, corrigir desníveis e asseverar a homogeneidade do conjunto pictórico.

5.1.22 - A reintegração cromática

Brandi afirma que «cada quadro cumpre uma função estética e uma função histórica. Ambas constituem uma unidade indivisível. O retoque deve ser tal que nenhuma destas unidades predomine nem oprima a outra».²⁷⁸

Reintegrar é restituir uma parte perdida a uma pintura. A reintegração cromática é uma operação essencialmente estética que, bem conduzida, não afeta a conservação do objeto artístico.

O que se pretende com uma reintegração é a recuperação da leitura unitária da obra que na maioria dos casos se apresenta alterada por perdas e deformações ocasionadas pelas vicissitudes a que esta foi sujeita durante todo um percurso da sua existência. A reintegração cromática deve ser executada com «respeito absoluto pela obra como documento histórico, com materiais inócuos, discerníveis e retratáveis.»²⁷⁹

No artigo "As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica", de 2011, Ana Bailão menciona duas posições críticas distintas perante uma reintegração cromática: uma primeira com um carácter não intervencionista e outra com um cunho intervencionista²⁸⁰.

A não intervenção apresenta um aspeto conservativo no qual o aspeto histórico-documental se sobrepõe à preservação da estética. Uma orientação tão singular é fundamentada pelo desígnio que se pretende dar ao objeto de arte (exposição ou reserva) e deve ser orientada por um certo pragmatismo para não se criarem "monos" histórico-arqueológicos, amorfos a uma perceção sensorial.

²⁷⁷ FUSTER, 2008, pp. 113-114.

²⁷⁸ BRANDI, Cesare, «Il fondamento teoretico restauro», in: *Bollettino dell' Istituto Centrale del Restauro*, 1, 1950, pp. 5-12.

²⁷⁹ CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p. 296.

²⁸⁰ BAILÃO, Ana, «As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica», *Ge - conservación*, nº 2, 2011, p. 4.

O «método arqueológico emprega-se principalmente para o retoque de quadros fragmentados».²⁸¹ No caso particular de *Mascarada*, a maior parte das lacunas encontram-se dispersas pelas áreas do fundo e, pontualmente, sobre as indumentárias das figuras, não interferindo de todo com a leitura ou interpretação compositiva da obra. As «lacunas que perturbam a estética do conjunto mitigam-se, efetuando uma reintegração com uma cor neutra, sendo visível o suporte ou a preparação.»²⁸²

A aceitação do percurso degradativo da pintura e a não intervenção como um modelo de conservação restauro ou caso de estudo científico é muito razoável. No entanto, falaria as expectativas de quem, por direito, se encontra de uma forma emocional ligado ao objeto artístico e à personalidade que intangivelmente a pintura representa.

Brandi, afirma que no restauro «apresentam-se duas instâncias, a instância histórica e a instância estética, que deverão, na recíproca contemporização, nortear aquilo que pode ser a unidade potencial da obra de arte, sem que se venha a constituir um falso histórico ou perpetrar uma ofensa estética».²⁸³ Uma pintura com um número considerável de lacunas como *Mascarada*, deve ser reintegrada de maneira diferenciada. Agir de outra forma pode mitigar a estética inicial e o caráter da sua autenticidade²⁸⁴.

Intervir implica o recurso a metodologias de reintegração que reponham o que Brandi denomina de "força expressiva" da obra, sem olvidar as características particulares da obra, abrangência e qualidade das áreas lacunares. O respeito pelo original determina ainda que a integração seja circunscrita à lacuna e efetuada com materiais discerníveis e retratáveis.

A integração mimética é recorrente nos tratamentos de conservação restauro de pinturas contemporâneas, seja por questões estéticas ou por motivações relacionadas, normalmente, com a própria fruição expositiva das obras. A aplicação de uma integração mimética ou ilusória para a reintegração total das lacunas²⁸⁵ (forma, cor, textura), presentes em *Mascarada*, resgataria a obra ao nível da conservação do restante espólio pictórico de José Guerra que revela um bom estado de conservação geral.

No entanto, o facto da técnica não permitir facilmente a distinção entre o original e as reintegrações pode levantar problemas quanto ao seu reconhecimento, criando a sensação de um «falso histórico e artístico». O processo continuado do envelhecimento das superfícies picturais promove a distinção da área integrada em relação à pintura original envolvente. O fenómeno é transversal a todos os métodos de integração cromática diferenciada, embora atinja maior visibilidade numa técnica com um caráter ilusório.²⁸⁶

Propõe-se para *Mascarada* a execução de uma reintegração visível ou diferenciada com uma seleção cromática que fomente o potencial expressivo da pintura, não camuflando na totalidade o conjunto de deformações lacunares identificadas durante a fase do diagnóstico,

²⁸¹ PASCUAL, Eva & PATIÑO, Mireia, *O Restauro de Pintura, A técnica e a arte do restauro de pintura sobre tela explicados com rigor e clareza*, Coleção Artes e Ofícios, Lisboa, Editorial Estampa, Lda. 2002, p.119.

²⁸² Idem, ibidem.

²⁸³ BRANDI, Cesare, *Teoria da Restauração*, «Artes & Ofícios», 3º Edição, São Paulo, AE - Ateliê Editorial, 2008, p.47.

²⁸⁴ BAILÃO, Ana, *op. cit.*, p.46.

²⁸⁵ PASCUAL, Eva & PATIÑO, Mireia, *op. cit.*, p.119.

²⁸⁶ BAILÃO, Ana, *op. cit.*, pp.47- 48.

mas que diminuía o seu destaque visual e, ao mesmo tempo, proporcione a sua diferenciação a uma distância mínima do olhar à superfície cromática do quadro.

A «seleção cromática só pode ser efetuada quando houver referências da cor e do desenho a dar continuidade»²⁸⁷, como acontece no caso particular de *Mascarada*. As lacunas podem ser reintegradas através de uma concordância entre «o *tratteggio* e a seleção cromática com traços curtos, justapostos e sobrepostos (seleção cromática) verticalmente (*tratteggio*), com as cores misturadas na paleta (pigmentos em pó e aglutinante) sobre uma base opaca em sub-tom (seleção cromática).»²⁸⁸

Atualmente existem «programas informáticos que permitem o tratamento virtual das lacunas de uma superfície pictórica»²⁸⁹, com recurso a reproduções fotográficas e sem intervenção direta na superfície cromática da pintura. O grande desafio desta facilidade preliminar de recriação tecnológica consiste na recorrente diferenciação tonal entre o original e a imagem reproduzida. Bem planeada pode evitar a eliminação e reconstituição de uma má reintegração cromática.

Acordadas as técnicas de reintegração segue-se uma outra fase: a aplicação da cor. Para isso aconselha-se o uso de aglutinantes aquosos²⁹⁰ e é necessária recorrer a um verniz de retoque para a adesão dos pigmentos às regiões a reintegrar.

Numa fase inicial de reintegração, podem ser usadas aguarelas ou *guache*²⁹¹ da Windsor & Newton® protegidas com um adesivo que funcione como verniz protetor, por exemplo, o Paraloid B72®, diluído num solvente aromático com propriedades hidrofóbicas. Posteriormente, poderão ser integrados pigmentos em pó da Kremer® com Paraloid B72® dissolvido em acetona pelo seu caráter de volatilidade²⁹². A última camada protetora tem uma dupla função: protege a primeira reintegração, permite a saturação dos valores cromáticos originais e aproxima-os aos do cromatismo do original.

5.1.23 - Camada de proteção final

Os vernizes sofrem degradações com bastante facilidade, muitas vezes é necessário realizar a sua limpeza e voltar a envernizar as obras posteriormente. A aplicação de um verniz permitirá devolver o aspeto característico da pintura, funcionando ao mesmo tempo, como uma «proteção à ação fotoquímica da luz visível e UV»²⁹³ sobre a camada pictórica.

Na impossibilidade da confirmação da presença de um acabamento final sobre a superfície cromática de *Mascarada*, pelas razões já expostas anteriormente, podemos prever que a sua existência obrigaria à sua limpeza, remoção e reaplicação, caso futuras ações de estudo de conservação restauro o viessem a comprovar. Em *Mascarada*, e

²⁸⁷ BAILÃO, Ana, «As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica», *Ge - conservación*, nº 2, 2011, p.54.

²⁸⁸ BAILÃO, Ana, *op. cit.*, pp. 53- 55.

²⁸⁹ Cf. CALVO, Ana, *op. cit.*, p.296.

²⁹⁰ NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, Könemann, Köln, 1998, p.277.

²⁹¹ O *guache* permite imitar a «cor e a textura» da pintura original, Cf. NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p.278.

²⁹² BURGI, Sérgio, *et al.*, *Banco de Dados - Materiais Empregados em Conservação - Restauro de Bens Culturais*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Vitae, Escola de Belas Artes, ABRACOR, 1990, p.62.

²⁹³ CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p.297.

sobretudo pela dimensão da obra, será preferível aplicar um acabamento com recurso a um método de «envernizamento por pulverização»²⁹⁴. Uma aplicação de verniz a pincel mal-executada, e sem respeito pelo tempo regulamentar de secagem²⁹⁵, poderá «arrastar»²⁹⁶ o verniz de retoque ou mover as reintegrações, conduzindo-as à dissolução.

A aplicação de um verniz sintético acrílico ou cetónico²⁹⁷ e sua matização com uma cera microcristalina (Cosmoloid®H80)²⁹⁸, misturada com *white spirit* para homogeneização da superfície envernizada, devolverá o brilho à camada cromática da pintura, restituindo a intensidade dos valores cromáticos e legibilidade.

A continuidade da proposta interventiva para os restantes elementos que integram a obra (moldura e grade) encontra-se desenvolvida por escrito, mas não foi incluída nesta dissertação por uma questão de gestão de conteúdos, podendo ser desenvolvida posteriormente durante a defesa.

A finalização da metodologia de intervenção da obra reconduzirá a pintura ao seu equilíbrio físico-químico e restabelecerá a sua integridade material e legibilidade estética.

Sensibilização e informação são as palavras-chave para uma consciencialização e condução de uma política inteligente de boa utilização e boa gestão dos produtos químicos e pigmentos usados na atividade de restauro. As normas de segurança não deverão nunca sob qualquer pretexto, ser menosprezadas, pois beneficiam todos os utilizadores e conduzem a uma minimização dos riscos e acidentes. As "Fichas de Segurança" dos produtos contêm informações úteis e imprescindíveis para a utilização correta e segura das diversas substâncias químicas aplicadas durante uma metodologia de tratamento. A boa avaliação da sua perigosidade, danos de exposição e consequente substituição por outros produtos com menor toxicidade possibilitam a condução dos trabalhos curativos a bom porto, reduzindo a exposição do operador a agentes toxicológicos causadores de risco.²⁹⁹

Uma metodologia de intervenção mal orientada poderá piorar a instável, condição físico-química da materialidade da camada preparatória desta pintura.

O direcionamento de humidade, calor, as tensões mecânicas sofridas pelo suporte durante o aplanamento, na limpeza superficial, durante a aplicação de solventes nos tratamentos de consolidação e fixação, na limpeza química ou na aplicação do envernizamento final, podem contribuir mais para o instalado processo de degradação do PW (4) C.I. 77947.

²⁹⁴ NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, Könemann, Köln, 1998, p.303.

²⁹⁵ «según el volumen del retoque el período de secado será de dos-tres meses).» Cf. NICOLAUS, Knut, *op. cit.*, p. 303.

²⁹⁶ CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, p.303.

²⁹⁷ CALVO, Ana, *op. cit.*, p.302.

²⁹⁸ BURGI, Sérgio, *et al.*, *Banco de Dados - Materiais Empregados em Conservação - Restauro de Bens Culturais*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Vitae, Escola de Belas Artes, ABRACOR, 1990, p.15

²⁹⁹ CRUZ, António J., «O risco da arte - A toxicidade dos materiais utilizados na execução e conservação das pinturas de cavalete», in *A Conservação e o Restauro do Património - Riscos, Prevenção, Segurança, Ética, Lei*, Lisboa, ARP - Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2002, pp.27-41.

Os azuis de FeCu PB (15:4) C.I.74160:4 e PB (15:6) C.I. 74160:6 são insolúveis na maioria dos solventes, porém parcialmente solúveis em solventes aromáticos. A aplicação de substâncias aromáticas na limpeza química da superfície cromática sobre as regiões em que foram encontrados estes pigmentos, pode ocasionar alterações na sua estrutura cristalina e causar a mutação da sua coloração.

Solventes como o tolueno e o xileno estão presentes em vários adesivos sintéticos, produtos e vernizes utilizados para tratamentos de conservação de pintura de cavalete. Por exemplo, os vernizes sintéticos baseados em Paraloid B72®, são preparados por dissolução desta resina sintética em tolueno e ou xileno. No entanto, e apesar destes condicionalismos, é do conhecimento geral que para pinturas à base de óleo o uso de solventes aromáticos continua a ser uma opção possível para a remoção de vernizes e repintes.

O retorno de *Mascarada* à Reserva de Pintura da FBAUL obrigará ao reforço dos aspetos da sua conservação preventiva. O renovado estado de conservação do objeto artístico deve ser objeto de revisões e monitorizações periódicas por parte dos responsáveis pela conservação, preservação e restauro deste espólio pictórico.

Uma política consertada de conservação restauro garantirá o sucesso e a continuidade da otimização da obra alcançada com a prática de restauro contribuindo, inexoravelmente, para a longevidade de uma singular parte do múltiplo e rico património artístico do pintor José Guerra Ferramentas que, seguramente, aliciará o público que dela venha a fruir.

Considerações Finais

O pensamento visionário de Alöis Riegl, no início de século XX, espelha já a contingência das problemáticas levantadas pela arte contemporânea e a maneira como as devemos depreender em questões de conservação restauro. No ensaio *O Culto Moderno dos Monumentos*, Riegl afirma que, quando confrontados com uma múltipla variedade de problemáticas conservativas, os objetos devem ser encarados como monumentos. Não no sentido arquitetónico do termo, mas como um objeto cujo valor artístico e histórico encerra, em si, um carácter de atribuição valorativa e simbólica³⁰⁰. Tal acontece porque nós, como sujeitos modernos³⁰¹, atribuímos aos objetos com valor artístico ou histórico a mesma ideia valorativa que consignamos aos monumentos.

Este foi o aforismo riegliano que, aliado à ideia que a conservação restauro da arte contemporânea deve ser dirigida por um objetivo de integralidade e autenticidade sem que qualquer característica particular se sobreponha relativamente ao conjunto, orientou o desenvolvimento desta investigação. A pesquisa histórica e científica, embora centralizada em *Mascarada*, por razões que dizem respeito à sua orientação académica como estudo contributivo de conservação restauro, nunca perde de vista o papel exclusivo deste objeto artístico e sua função de complementaridade com a globalidade do espólio artístico do seu autor. É esta a característica que o torna pioneiro, e ao mesmo tempo, lhe imprime um carácter de quase "manifesto artístico" pelo seu préstimo de redescoberta de bens de interesse do património cultural e das artes.

Na preservação da fisicalidade da obra foi importante, numa fase primária, a sua integração por inventário no Acervo de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, posterior desinfestação com expurgo por anóxia e, por último, a integração do objeto artístico na Reserva de Pintura, devidamente equipada para esta função.

A atribuição da autoria da pintura pelo mestre Gil Teixeira Lopes ao pintor António José Guerra Ferramentas e a identificação do Processo do Aluno no Arquivo Morto da secretaria das Belas-Artes, em 2016, contribuíram para a valorização do carácter artístico da obra como tese final do Curso Complementar de Pintura da antiga ESBAL (1963-65), para além da substituição da sua denominação de *Dança Macabra* ao título e temática original *Mascarada* e, para a sua integração conceptual e estilística no expressionismo simbólico.

A entrevista realizada com o mestre Gil Teixeira Lopes, a conversa circunstancial com a Dr.^a Elisabeth Évora Nunes e o diálogo informal com a Dr.^a Maria Teresa Sadio Raposo tiveram um papel coadjuvante para uma orientação investigativa mais historiográfica sobre o artista e a obra.

A relação do valor artístico do objeto com o seu valor histórico, e com o valor de memória, arranca quando se estabelece a conexão com a Doutora Maria Luísa Guerra, irmã do pintor. A construção biográfica teve como coluna vertebral o Anexo IX, António José Guerra Ferramentas - Cronologia histórico-artística (1934-2016), que serviu como base

³⁰⁰ RIEGL, Alöis, *O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaios Estéticos*, «Arte e Comunicação», Lisboa, Edições 70, Lda., abril 2013, pp. 9 - 11.

³⁰¹ RIEGL, Alöis, *op. cit.*, p.15.

orientativa para a reconstituição do percurso da vida particular e académica do pintor. Os diversos períodos cronológicos ganharam vida a partir da compilação e organização de uma série de conversas semanais e sua textualização em conjunto com a recolha documental e fotográfica de factos, eventos, relações sociais, personalidades e objetos artísticos que facilitaram a sua redação.

A pesquisa histórica conduziu à organização de um rudimentar tombo a pensar num futuro inventário, do remanescente património artístico do pintor. A compilação imagética do espólio artístico de Guerra foi organizada por técnica artística (desenho, pintura, gravura, fotografia e orientação gráfica) e a gestão cronológica apresentada é a possível, atendendo que algumas das obras não se encontram datadas ou assinadas. Os aspetos biográficos revelados pela Doutora Maria Luísa Guerra, através da contextualização dos eventos da infância, académicos e pós-académicos, tiveram um papel determinante para a sua estruturação, sequência e dinamismo.

As interpretações estilístico-temáticas dos trabalhos artísticos anteriores a *Mascarada* e da própria obra presentes nesta dissertação pretendem aceder à memória emocional do pintor e permitir um vislumbre sobre o âmago das suas inquietudes humanas, sociais e intenções artísticas. A sua justificação é fundamentada por Laurent Gervereau em *Ver, compreender, analisar as imagens* de 2007, quando reflete sobre «a liberdade do analista» ao exercer um «*ponto de vista*» de apreciação «puramente» subjetiva, não assistido por uma «base metodológica»:

[...] não podemos negar as *virtudes da intuição*, a pretensão de olhar, de forma quase alucinatória, para a imagem de modo a deixar falar os seus sentimentos.

[...]

Na última fase, que é a das interpretações pessoais nos dias de hoje, já não existe realmente avaliação. O seu verdadeiro mérito é, por vezes, o das fulgurâncias. *A sua cientifidade é justamente proclamar a sua não cientifidade*: o seu carácter abertamente subjetivo. Mas que não impede de modo algum a autênticos embelezamentos do espírito, construções intelectuais vibrantes, que estimulam o pensamento. A emoção não constitui, pois, um parâmetro discriminatório – contra o qual seja preciso lutar para se classificar atentamente os termos da investigação -, mas sim um contributo que estimula todos os esclarecimentos, uma ajuda para o avanço do pensamento.³⁰²

A caricatura como epigrama da imagem originada em torno de representações de ocasião, amigos, colegas, professores ou personalidades políticas e artísticas foi um dos aspetos do polimórfico trabalho do pintor, que não foi possível explorar na íntegra, salvo alguns exemplares que estrategicamente ilustram o corpo textual deste exercício investigativo.

Os tributos escritos por personalidades artísticas contemporâneas do pintor, amigos e antigos colegas da ESBAL como por exemplo, o pintor Tomaz Borba Vieira, o pintor Francisco M. L. de Aquino, a professora Elisabeth Évora Nunes e a professora Elisabete

³⁰² GERVEREAU, Laurent, *Ver, compreender, analisar as imagens*, «Arte e Comunicação», Lisboa, Edições 70, Lda., fevereiro 2007, pp.96 - 97.

Oliveira entre outros apresentados no Anexo X (pág. 259), contribuíram para legitimar o estudo biográfico, a sua exposição e análise.

A identificação de uma variedade de influências artísticas no objeto de estudo (Capítulo 1-1.3, pág. 21), sua desmontagem estilística, iconográfica, simbólica e contextual atestam a capacidade de José Guerra articular, simultaneamente, vários géneros estéticos. O seu ecletismo artístico é reforçado através de uma roupagem plástica original, engenhosa, que capta a atenção do público e promove o fator surpresa.

A reflexão sobre a inibida ação do expressionismo europeu na cultura artística lusa (Capítulo 2-2.2, pág. 36) nas primeiras quatro décadas do século XX e, posteriormente, a evolução do contexto artístico-cultural nacional, a partir da década de sessenta, ocasionado pela atenuação da hegemonia política do Antigo Regime, possibilita o influxo de correntes artísticas já amadurecidas no exterior. O desenvolvimento político e a maior abertura cultural no país impulsionam a motivação revolucionária de toda uma geração artística pioneira, na qual José Guerra se íntegra totalmente e, distintamente se faz representar por uma figuração nova, particular que promove um discernimento profundamente crítico e sociológico.

O alicerçamento de uma das principais normas de conservação restauro para a arte contemporânea através da busca, reunião e reorganização documental promovida pela identificação da autoria, características históricas, contextuais e conceptuais de *Mascarada* possibilitou o reforço das medidas já instauradas anteriormente por esta Faculdade para a preservação do quadro.

A recuperação do valor individual da obra, sua memória histórica e do seu papel entre os restantes bens artísticos do pintor legitimou a autenticidade desta investigação e serviu de suporte à fundamentação provida pelo contributo científico de conservação restauro que complementa a primeira fase do estudo.

As metas estipuladas para a compreensão da historiografia de *Mascarada* foram cumpridas na totalidade e o vazio bibliográfico e biográfico sobre o pintor José Guerra foi corrigido.

A necessidade de gestão de um património artístico de arte contemporânea reconstituído obrigou à busca de políticas de conservação-restauro que permitissem dar continuidade à sua salvaguarda. A disponibilização de tecnologias de análise científica para o acesso a este tipo conhecimento é socialmente vista com bons olhos porque cria um conjunto de condições para evitar que a integridade, a autenticidade, o valor de uso e a significação do objeto artístico fiquem comprometidas. Neste sentido, é muito importante compreender e prever as interações moleculares que se estabelecem nas obras e discernir sobre a sua funcionalidade para se poderem prever as alterações físico-químicas durante as ações do tratamento. Mas, mais pertinente neste âmbito da contemporaneidade, será avaliar primeiro qual a repercussão que o direcionamento dessas medidas aplicadas ao objeto artístico poderá ter no público que dele venha a usufruir no futuro.

A respeito desta dinâmica processual Salvador Muñoz Viñaz afirma que a:

Contemporary theory of conservation calls for “common sense”. For gentle decisions, for sensible actions. What determines this? Not truth or

science, but rather the uses, values and meanings that an object has for people. This is determined by the people.³⁰³

A administração destes princípios recai sobre o conservador-restaurador, não pelo conhecimento físico-químico que tem da materialidade das obras, mas pela maneira como o seu estudo técnico-científico poderá reforçar a satisfação daquilo que detêm no objeto o valor e a função simbólica.³⁰⁴

A primeira ação empreendida, com o objetivo de cumprir ativamente os objetivos propostos para a segunda fase desta investigação de conservação e restauro em *Mascarada*, foi o apuramento dos aspetos da sua fisicalidade e constituição: o número de elementos, o carácter dos materiais utilizados e das tecnologias de produção do objeto artístico. A explanação da sua organização, ligação e interação permitiu estabelecer numa razão direta com os determinismos que tiveram impacto no presente estado de conservação da obra (Capítulo 2-2.3, pág. 37).

O recurso aos exames de superfície aplicados à pintura de cavalete com radiação visível, como a fotografia com Luz Incidente, Rasante e Transmitida e a Microscopia Digital à Luz Visível e Ultravioleta, conduziram a um maior aprofundamento morfológico e ao levantamento das principais deformações e patologias presentes em *Mascarada*. A elaboração de um diagnóstico exaustivo possibilitou concluir sobre o deficiente nível avaliativo do estado de conservação geral da obra (Capítulo 3, pág. 44 e Anexo VI, págs. 158-167).

A informação reunida foi determinante para a seleção dos pontos de leitura e áreas de extração de amostragem que orientaram a realização do representativo estudo contributivo para a compreensão de parte da materialidade do objeto artístico em análise (Capítulo 4, pág. 52).

E que enunciar sobre o estado de conservação do restante património artístico de José Guerra, agora reencontrado? O acervo particular do pintor apresenta, na sua totalidade, um bom estado geral conservação. As pinturas encontram-se bem preservadas, a observação à vista desarmada permite distinguir alguma pátina natural e pequenos enfolamentos, originados por perda de tensão. Nas obras de grande formato, a zona de contato entre a moldura e o suporte apresenta abrasões e pequenas marcas de pressão como resultado do transporte ou deslocação dos objetos pictóricos por pequenas ações de limpeza, mudança de disposição decorativa ou por alteração do local do seu armazenamento.

A única obra do conjunto que necessita de uma atenção curativa imediata é a pintura *sem título* (Fig.7), apresentada no Capítulo 1. O quadro apresenta uma técnica a óleo sobre uma prancha de madeira com 84 cm de altura por 69,5 cm de largo com uma orientação compositiva muito semelhante à de *Mascarada*.

Durante o seu manuseamento para registo fotográfico, levantamento de medidas e avaliação do seu estado de preservação, o verso da pintura revelou a presença de um ataque pontual de insetos xilófagos. Os orifícios de saída detetados e o serrim visualizado

³⁰³ VIÑAS, Salvador Muñoz, *Contemporary Theory of Conservation*, London -New York, Routledge-Taylor & Francis Group (Eng. ed.), 2005, p.212.

³⁰⁴ VIÑAS, Salvador Muñoz, *op. cit.*, pp. 212- 213.

constituem um alarmante indicador de uma infestação inseta ativa, ainda sem danos visíveis para a camada cromática da obra.

As gravuras, desenhos, maquetas³⁰⁵, fotografias e pinturas sobre papel demonstram as patologias comuns a este tipo de suporte celulósico: amarelecimento e manchas resultantes da oxidação das fibras que o constituem, mas a curto prazo sem motivo de grande inquietação.

O estudo contributivo para a compreensão de alguns aspetos da materialidade de *Mascarada* foi empreendido com recurso aos métodos de análise de Espetrometria de Fluorescência de raios-X (ED-XRF) Dispersiva em Energia e Microespectroscopia Raman (μ -Raman). As técnicas permitiram a identificação dos elementos químicos e moléculas nas regiões de leitura pictórica e o levantamento de parte da materialidade na camada cromática e preparatória da amostragem (pigmentos e corantes de síntese, cargas e impurezas).

Identificou-se, através do ED-XRF, nas regiões amarela (i), (ii), (iii), vermelha, verde e borgonha os elementos químicos S, Ca, Ba, Fe, Zn, Hg, Pb e Sr, indicadores para a caracterização molecular dos vários pigmentos, corantes de síntese, cargas e impurezas no grupo de amostragem *Ma*₁, *Ma*₂, *Ma*₃ e *Ma*₄.

A μ -Raman confirmou na camada cromática em *Ma*₁, a presença do monoazo PY (1:1) C.I. 11680:1³⁰⁶, em *Ma*₂, o PR (4) C.I.12085 e em *Ma*₃ e *Ma*₄, os polímeros FcCu PB (15:4) C.I.74160:4 *green shade* e PB (15:6) C.I. 74160:6 *red shade*.

A mistura das moléculas do PW (4) C.I. 77947, com o PW (21) C.I. 77120 e o indicador Ca para o PW (18) C.I. 77220, na generalidade dos espécimes, sugerem o caráter composicional da preparação da obra. A caracterização do PR (101) C.I.77491 em *Ma*₁ e *Ma*₂ indicia uma possível contaminação pictórica.

Os dois métodos de análise comprovaram a sua complementaridade e foram aplicados de forma adequada ao objeto pictórico graças à ação não invasiva e não destrutiva do ED-XRF e semi - invasiva da μ -Raman.

Para a dinamização do contributo material de pigmentos cruzaram-se os dados obtidos pelos exames de área com um conjunto de anotações de tintas e produtos de pintura usadas pelo próprio José Guerra durante aquele período³⁰⁷. A comparação dos resultados de ED-XRF e μ -Raman com a informação documental revelada pela própria caligrafia do pintor corroboraram os pigmentos detetados durante o estudo analítico e possibilitaram estabelecer uma possível paleta cromática, representativa da generalidade da obra pictórica de José Guerra, até 1965.

Na listagem destacam-se duas importantes marcas de óleos artísticos de Belas-Artes com grande prestígio e tradição pictórica, representadas pela PINCOLOR® desde 1946, a Mir® e Titan®, às quais pertencem alguns dos espécimes moleculares caracterizados através das amostras pictóricas recolhidas em *Mascarada*.

³⁰⁵ Provas para orientação gráfica para a impressão das páginas dos livros escolares.

³⁰⁶ *Colour index* (C.I.) [Em linha] disponível em http://artiscreation.com/Color_index_names.html#.WhGca0pl_IU [Em linha] disponível em: [consultado a 20 de setembro 2017].

³⁰⁷ Documentação gentilmente cedida pela Doutora Maria Luísa Guerra.

O apuramento do caráter da materialidade da obra trouxe algum entendimento sobre a técnica artística do pintor e serviu para reforçar os aspetos autorais iniciais que embora exclusivamente histórico-humanistas no princípio, se reafirmaram agora através de metodologias de pesquisa orientadas por uma base científica e tecnológica (Capítulo 4, pág. 53 e Anexo V, pág.140).

O diagnóstico do estado de conservação do objeto, em conjunto com a informação revelada pelos métodos de exame e análise, foi fundamental para o delineamento da metodologia curativa para *Mascarada* (Capítulo 5, pág. 68).

Historicamente integrável no âmbito do contexto da contemporaneidade, a obra apresenta, no entanto, uma homogeneidade na sua produção artística a óleo sobre tela com recurso a materiais comuns em Belas-Artes. De facto, o valor da heterogeneidade presente habitualmente na materialidade das pinturas contemporâneas e que constitui por norma motivo de grande preocupação durante ações de restauro não teve qualquer peso efetivo na elaboração da proposta interventiva desta pintura.

A palavra interdisciplinaridade assume um lugar cimeiro na conceção orientativa do seu restauro que é aqui apresentado de acordo com políticas um pouco mais canónicas (tradicionais ou científicas) e assentam no princípio da intervenção mínima e no respeito pelo envelhecimento natural da obra. Na proposta de beneficiação foram incluídos aspetos como a inocuidade dos produtos aplicados, técnicas utilizadas, compatibilidade com a materialidade original e a discernibilidade e retratabilidade dos tratamentos com vista à unidade formal e estilística da pintura.

A proposta curativa e as metodologias de tratamento sugeridas no Capítulo 5 seguem as diretivas da metodologia geral de conservação restauro de pintura sobre tela e alertam para a necessidade da realização dos protocolos de testes de adesivos e solventes como garantia à sua correta avaliação e aplicação concertada durante qualquer prática interventiva. O objetivo principal de qualquer ação de conservação restauro deve ser sempre a preservação do «valor da memória intencional»³⁰⁸ do objeto artístico, através da recuperação do seu equilíbrio físico-químico e, promoção da sua integridade, autenticidade e legibilidade estética.

Desta maneira, pressupõe-se que durante a aplicação de uma metodologia de intervenção o cuidado dos tratamentos, assessorado pelo rigor dos dados científicos de análise e uma boa informação sobre a composição das substâncias usados no restauro, pode impedir alterações e perdas irreversíveis para a materialidade inorgânica e orgânica da obra, evitando o desprestígio da sua requalificação individual, e a da restante coleção em que se encontra integrada.

A intenção que reside na condução da conservação restauro contemporâneo não elimina o processo de discussão, mas fomenta-o de uma maneira cuidada, primando ações preventivas e intervencionistas, com uma aplicação prática para os problemas que se apresentem. A linha de atuação da conservação restauro contemporânea deve permitir uma adaptação e flexibilidade às necessidades da cada bem artístico, não buscando fundamentar ações exclusivamente pela razão, mas em princípios de ética. Uma ética que proporcione

³⁰⁸ RIEGL, Alois, *O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaios Estéticos*, «Arte e Comunicação», Lisboa, Edições 70, Lda., abril 2013, p.42.

um âmbito mais abrangente de soluções para a diversidade de questões suscitadas por esta arte da hodiernidade, e que não pode ser remetida exclusivamente à aplicação de um conjunto de diretrizes padrão³⁰⁹, que se estabelece de acordo com Salvador Viñas através de uma prática de «revolução do senso comum»³¹⁰.

A conservação restauro da arte contemporânea não tem uma verdade unitária, mas é composta por múltiplas verdades adaptadas à significação do objeto artístico. Ao invés de decidir qual a parte a salvar, a preservação deve ser dirigida à totalidade, em função da sua valoração histórica, valoração «artística relativa»³¹¹, valor de uso e novidade a que também esta obra se encontra associada.

Este processo investigativo, como o próprio título da dissertação sugere é uma contribuição de conservação restauro com um caráter teorizante e não encerra, em absoluto, todos os aspetos intrínsecos da materialidade desta pintura, que deverão ser aprofundados e suportados com um estudo análogo dos componentes orgânicos. O emprego de outros exames como a Microespectroscopia no Infravermelho com Transformada de Fourier (μ -FTIR)³¹² para a caracterização orgânica da pintura (óleos, aglutinantes, adesivos, verniz, etc.) e o uso da Microscopia Eletrónica de Varrimento com Espectrometria Dispersiva de Energia de Raio-X (SEM-EDX)³¹³ para um escrutínio da organização elementar sobre a sua estratigrafia, poderá responder e suprimir algumas das lacunas materiais que este estudo contributivo para *Mascarada* apresenta.

O restauro, devido às dimensões da obra, deverá ser produto de um trabalho organizado em equipa e a proposta de intervenção reajustada às necessidades da totalidade do conjunto do objeto artístico, com um reequacionamento efetuado à luz de um ambiente real de ateliê ou oficina.

O Museu Virtual da FBAUL³¹⁴ criado em 2009, tem tido um papel pioneiro na disponibilização da informação salvaguardada para a «divulgação do património histórico-artístico suportado por estratégias de musealização»³¹⁵. O MV permeia a divulgação e conhecimento dos acervos da Faculdade de Belas-Artes através de uma plataforma de consulta *on-line*, reforçando a importância do seu papel cultural e artístico, valorizando a função do «museu universitário no quotidiano e na missão da instituição académica, enquanto mediador entre os centros de produção científica e os diferentes parceiros sociais.»³¹⁶ Para além disso, apresenta uma base de dados normalizada para projetos de pesquisa académica que permite uma fácil acessibilidade ao um público interuniversitário.

³⁰⁹ *Idem*, p. 214.

³¹⁰ *Id.*, pp. 212-214.

³¹¹ RIEGL, Alois, *O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaio Estéticos*, «Arte e Comunicação», Lisboa, Edições 70, Lda., abril, 2013, p.58.

³¹² ORTI, M^a Angustias Cabrera, *Los Métodos de Análisis Físico-Químicos y la Historia del Arte*, Ed. 22, Granada, Monográfica Arte Y Arqueología - Universidad de Granada, 1994, p.61.

³¹³ ORTI, M^a Angustias Cabrera, *op. cit.*, p.55.

³¹⁴ Cf. CARDEIRA, Ana Mafalda, «Museu Virtual FBAUL: Work in Progress para a Coleção de Pintura», in AA.VV., *Atas do Seminário Internacional, O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*, SEMEDO, Alice (cor.), Porto, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2014, pp.101-106. [em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf>, [acesso a 11 de maio 2015].

³¹⁵ Exposições, catálogos, colóquios, mostras, etc.

³¹⁶ Cf. MENDONÇA, Lúcia Glicério, *et al.*, «Museus Universitários: de legisladores do saber a intérpretes de culturas», in AA.VV., *Atas do Seminário Internacional, O Futuro dos Museus Universitários em*

Por essa razão, e devido ao importante valor "artístico relativo" de *Mascarada* auspicia-se que este contributo investigativo de conservação restauro possa, em conjunto com as outras vertentes já acessíveis virtualmente, (Coleção de Desenho e de Gravura Antiga), integrar esta plataforma digital.

O alargamento desta informação a investigadores, historiadores, críticos de arte e ao público interessado difundirá, o trabalho do pintor José Guerra e facultará oportunidades para novas iniciativas investigativas. Esta estratégia permitirá dar continuidade ao estudo desta pintura ou despoletar outras ações sobre o restante espólio artístico do pintor.

A colaboração da conservação restauro para a compreensão crítica da outrora enigmática *Dança Macabra* do Acervo de Pintura da Faculdade de Belas Artes, inventariada com o N.º 000003779, superou todas as parcas expectativas iniciais. Satisfeitos os principais objetivos deste prolongado trabalho de investigação, resta referir que muito mais do que uma dissertação para efeitos de obtenção de uma graduação de Mestrado em Ciências da Conservação Restauro e Produção de Arte Contemporânea, este estudo contributivo em matérias de preservação e beneficiação de pintura contemporânea sobre tela serve um propósito maior. A sua génese compreende uma plataforma sinérgica de esforços para dar voz à vida e ao trabalho artístico do pintor António José Guerra Ferramentas, resgatando a sua obra ainda pouco conhecida para o meritório e honroso lugar na História de Arte da pintura contemporânea, portuguesa do século XX que lhe é sobejamente devido.

Bibliografia Geral

- AA.VV., *Atas do Seminário Internacional, O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*, Porto, Universidade do Porto/ Faculdade de Letras, 2014. [Em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf> (acesso a 05 de maio 2015).
- Temas de Museologia, Plano de Conservação Preventiva, Bases orientadoras, normas e procedimentos*, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.
- ALMADA NEGREIROS, José de *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar S.A., 1997.
- ABREU, Maria Fernanda, «Nos 400 anos do Quixote», in Cecília Andrade, *Dom Quixote de la Mancha*, 3ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote - Leya SA, setembro 2015.
- ALTHÖFER, Heinz, *Las dos finalidades de la restauración in Restauración de Pintura Contemporánea, Tendências, materiales y técnica*, 2ª Edição. Madrid: ISTMO, 2003.
- ALVES, Alice Nogueira, et al., «A implementação de um plano de Conservação Preventiva para o acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa», in AA.VV., *Atas do Seminário Internacional, O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*, SEMEDO, Alice (cor.), Porto, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2014, pp.36 - 43. [Em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf> (acesso a 10 de maio 2016).
- ANTELO, T. et. al, *La ciencia y el arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*, Madrid, España, Ministerio de Cultura, 2008.
- ARIÈS, Philippe, *O Homem diante da morte*, Vol II, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
- ÁVILA, Maria J., «A conservação da arte contemporânea um novo desafio para os museus, Preservação da Arte Contemporânea», in *@pha*, N.º 5, 1969, pp.1-9.
- BAILÃO, Ana, «As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica», *Ge -conservación*, n.º 2, 2011, pp. 45 - 63.
- BASTOS, Mariana, «Arte Contemporânea: quais os critérios de conservação e restauro?», *Pedra & Cal*, n.º 26 abril, 2005, p.22.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre, «Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists», *trans and intro*, P. E. Chavret, Cambridge University Press, 1972, pp. 141-148.
- BECKS-MALORNY, Ulrike, *Ensor*, «TASCHEN», Köln, Bendikt Taschen Verlag GmbH, 2000.
- BERGEON, S., «Science et Patience ou la Restauration des Peintures», Paris, Ed. Réunion des Musées Nationaux, 1990, p.14.
- BERGER, Gustav A., *Conservation of Paintings*. London: Archetype Publications, 2000.
- BERGIERS, F. & KLEINER, L. Masschelein, «Influence of Adhesives on the conservation restoration of textiles», In: Adhesives and consolidants, preprints of the contributions of the Paris congress, september 2-8, 1984, Ed. N.S. Brommelle, E. M. Pye, P. Smith & G., Tromson, London, 1984.
- BOSING, Walter, *Bosch - A Obra de Pintura*, «TASCHEN», Köln, TASCHEN GmbH, 2012.
- BRANDI, Cesare, *Teoria da Restauração*, «Artes & Ofícios», 3ª Edição, São Paulo, AE - Ateliê Editorial, 2008.
- «Il fondamento teoretico restauro», in: *Bollettino dell' Instituto Centrale del Restauro*, 1, 1950, pp.5-12.
- BROWN, Thomas, «On the Grotesque: Strategies of Contradiction» in *Art and Literature*, in Geoffrey Galt Harpham, Princeton University Press, Princeton, p.198.
- BURGI, Sérgio, et al., *Banco de Dados - Materiais Empregados em Conservação - Restauro de Bens Culturais*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Vitae, Escola de Belas Artes, ABRACOR, 1990.
- CAETANO, Luís Oliveira, *Normas de Inventário, Pintura, Artes Plásticas e Artes Decorativas*, 1ª Edição, Lisboa, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, novembro, 2007.
- CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, «Varinas de Lisboa, à conversa com três representantes desta antiga profissão», *Agenda Cultural Lisboa*, n.º 289, Lisboa, maio 2015, p. 100.
- CALADO, Margarida & FERRÃO, Hugo, «Da Academia à Faculdade de Belas-Artes», in AAVV, *A Universidade de Lisboa, Séculos XIX -XX, Sérgio Campos Matos e Jorge Ramos do Ó*, volume II, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2013, pp. 1130- 1133.
- CALVO, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Primera - edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
- CAMARATE DE CAMPOS, Mariana M. Leitão, Conservação na Arte Contemporânea, Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras apresentadas na exposição Alternativa Zero, Mestrado em Estudos Curatoriais, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2011, pp.40-46.
- CARDEN, Marie L., «Use of Ultraviolet Light as an Aid to Pigment Identification», *APT Bulletin*, Vol. 23, N.º 3, 1991, pp. 26-37.
- CARDEIRA, Ana Mafalda, «Museu Virtual FBAUL: Work in Progress para a Coleção de Pintura», in AA.VV., *Atas do Seminário Internacional, O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*, SEMEDO, Alice (cor.), Porto, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2014, pp.101-106. [Em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf> (acesso a 11 de maio 2015).
- CARRETER, Fernando L., *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1988.
- CASANOVAS, Luís E. Elias, *Conservação Preventiva e Preservação das Obras de Arte, Condições-Ambiente e Espaços Museológicos em Portugal*, Lisboa, Edições Inapa/ Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, dezembro 2008.
- CARVALHO, de Albino, *Madeiras Portuguesas, Estrutura anatómica, Propriedades, Utilizações*, Lisboa, Direção-Geral das Florestas, Vol. II, 1997.

- CERVANTES, Miguel de Dom Quixote *de la Mancha*, 3ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote - Leya SA, setembro 2015.
- COMISSÃO PRÓ - ASSOCIAÇÃO (DA ESBAL C.P.A), *Exposição Extra -Escolar ESBAL - 63*, Lisboa, ESBAL - SNBA - FCG, 1964.
- CORDEIRO, F. R., "A Visitação, de Thomás Luis", in *Actas das II Jornadas da ARP, A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro*, 29 e 30 de maio, MNAA, Lisboa, 2010, pp.73-87. [Em linha] Disponível em <http://www.ciarteblog.blogspot.com/2010/01/actas-das-ii-jornadas-da-arp.html> (Acesso a 07 de julho 2014).
- DANZA GENERAL DE LA MUERTE, Versión Modernizada, (introducción y notas por Erika Mergruen), Edición Raúl Núñez, México, 2007.
- DEFEYT, Catherine & STRIVAY, David, «PB15 as 20 th and 21st Artists Pigments: Conservation Concerns», e-PRESERVATIONScience, 30 abril 2014, pp.6 -14, [Em linha] disponível em: <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/191490> (acesso a 22 de junho 2017).
- et al, «Contribution to the identification of α -, β - And μ -copper phthalocyanine blue pigments in modern artists' paints by X-ray powder diffraction, attenuated total reflectance micro-fourier transform infrared spectroscopy and micro-Raman spectroscopy» in Wiley Online Library, 15 July 2012, pp.1772 -1780 [Em linha] disponível em: <http://wileyonlinelibrary.com/journal/jrs> (acesso a 22 de junho 2017).
- DEGANI, Ana Luísa G.; B. CASS, Quezia; VIEIRA, Paulo C., «Cromatografia um breve ensaio», *Química Nova na Escola - Atualidades em Química*, N°7, maio 1998, pp.21-25.
- DENEKERRE, A. "The use of a multi-method approach to identify the pigments in the 12-century manuscript Liber Floridus", *Spectroquímica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 80, 2011, pp.125-132
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, «Obituário - António Joaquim Ferreira da Cunha», in *Jornal de Notícias*, Lisboa, s.d
- DIGNARD, C., et al., *Profession: Restaurateur, Conserver les Oeuvre du Passé pour le Futur*, Canadian Association for Conservation of Cultural Property, Ottawa, (CAC)/Canadian Association of Professional Conservators (CAPC), 1997.
- ECO, Humberto, *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, 16ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, fevereiro 2010.
- EXTERNATO DE CLENARDO, *Memória do Ano Escolar de 1955-56*, Lisboa, Editorial Império, Lda., 1955-56.
- DE GEER (friherre), Charles, *Memoires pour servir a l'histoire des insectes*, Volume 3, NY, L.L. Grefing, 1773.
- DOMÉNECH - CARBOT, Maria Teresa, «Characterization of Changes in the Chemical Composition of Aged Acrylic Resins used in Contemporary Art Works», *Arché - Publicacion del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, Núm. 1, 2006, pp. 157-162.
- DUBY, Georges, *Guilherme o Marechal*, Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- FRANCO, Anísio, *1964 - Uma casa na Madeira*, A. 3, n. 29, Lisboa, Arte ibérica, nov. 1999.
- FERRARI, Sílvia, *Guia de História da Arte Contemporânea, Pintura - Escultura- Arquitetura, Os Grandes Movimentos*, 2ª Edição, Queluz de Baixo, Editorial Presença, 2008.
- FERREIRA, Tito Lívio, «Ver, Ouvir & Criticar, E & C», in *Jornal de Portugal*, Rio de Janeiro, N° 268, Ano VI, agosto, 1969, 22-28, p.8.
- FIEUX, Robert E., «Consolidation and lining adhesives compared», in Caroline Villers (ed.), *Lining Paintings, Papers from the Greenwich conference on comparative lining techniques*, London, Archetype Publications Ltd, 2003, pp. 35-37.
- FIGUEIRA, F., "Terminologia para a definição da conservação-restauro do património cultural material, Resolução aprovada pelos membros do ICOM-CC durante o 15º Encontro Trienal, Nova Deli, 22-26 de setembro de 2008», tradução e adaptação da versão francesa, in *Conservar Património*, ARP, 6: Lisboa, pp. 55-56.
- FRANCO, Luís, «Uma viagem pela coleção de pintura da FBAUL», in ALVES, Alice Nogueira & FRANCO, Luís (cor.) *O Restauro regressa às Belas-Artes, Retratos da Reserva de Pintura*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - CIEBA, 2011, pp.13-16.
- «A coleção: relatos de uma investigação em curso», in O Restauro regressa às Belas-Artes, Retratos da Reserva de Pintura, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - CIEBA, 2011, p.24.
- «Pintura do Acervo da FBAUL: uma coleção para o futuro» in AA.VV., *Atas do Seminário Internacional, O Futuro dos Museus Universitários em Perspetiva*, SEMEDO, Alice (cor.), Porto, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2014, pp.48-50. [Em linha] disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12476.pdf>, (acesso a 05 de maio 2015).
- FERRARI, Sílvia, *Guia de História da Arte Contemporânea, Pintura - Escultura - Arquitetura - Os Grandes Movimentos*, 2ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2008.
- FRANÇA, José - Augusto, *História da Arte em Portugal - O modernismo*, 1ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 2004.
- FREUD, Sigmund, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, translated and edited by James Strachey, Liveright/WW New York, Norton & Company, 1977.
- FUSTER, Laura, *El estucado en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios materiales y procesos*, Valencia, Editorial UPV, 2008.
- Foundation for the Conservation of Modern Art, «The Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art Foundation for the Conservation of Modern Art, Foundation for the Conservation of Modern Art 1997/99, Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, pp.1-18, [Em linha] disponível em <http://www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf> [acesso a 30 de julho 2016].
- GARCIA, José M. Barros, *Imágenes y Sedimentos, La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005.
- GERVEREAU, Laurent, *Ver, compreender, analisar as imagens, «Arte & comunicação»*, Lisboa, Edições 70, Lda., Fevereiro, 2007.

- GONÇALVES, Rui Mário, «As tentações de Bosch ou o eterno retorno: uma exposição: o efeito-Bosch? O efeito-Breton?» in *Colóquio Artes*, S.2-36, N.102, jul. - set., 1994, pp.5-13.
- GOYA, Francisco, *Los Caprichos de Goya*, «Colección Punto y Línea», Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1978.
- GOYA Y LUCIENTES, *The disparates or, the proverbios*, New York, Dover Publications, 1969.
- GUERRA, Maria Luísa, *Textos de Filosofia*, Porto, Porto Editora - Empresa Literária Fluminense - Livraria Arnado, 1974.
- História Antiguidade I*, Porto, Porto Editora - Empresa Literária Fluminense, 1976.
- História 2, Idade Média - Idade Moderna*, 1ª edição, Porto, Porto Editora - Empresa Literária Fluminense, 1977.
- História de Portugal, 2º Ano - I, Ensino Preparatório*, 2ª edição, Porto, Empresa Literária Fluminense, 1977.
- Fado: Alma de um Povo*, «temas portugueses», Edição nº 1009351, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, dezembro 2003.
- GUERRA, Maria Luísa e PATRÍCIO, Amílcar, *Estudos Sociais, 1º Ano - I, Ensino Preparatório*, 1ª edição, Porto, Empresa Literária Fluminense, 1976, (2º volume).
- Estudos Sociais, 1º Ano - II, Ensino Preparatório*, 1ª edição, Porto, Empresa Literária Fluminense, 1977, (2º volume).
- GUERRA, José, *Mestre Guerra* (Vinil), Portugal, Polydor, 1968.
- GUILLEMARD, Dennis, *La conservation preventive. Une alternative à la restauration des objets ethnographiques*, Thèse de doctorat, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq., Novembre 1995.
- GREENBERG, Clement, «Towards a Newer Laocoön», *Perceptions and Judgments*, The Collected Essays and Criticism of Clement Greenberg, Volume 1: Perceptions and Judgments 1939-1944, Chicago, edited by John O'Brian, University of Chicago Press, 1955/1986, p.37.
- HEARTNEY, Eleanor, *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art*, New York, Flannery O'Conner, Midmarch Arts Press, 2004.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris, 1482*, «Pocket Classiques», Paris, Pocket, Janvier 2013.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, São Paulo, Perspetiva, 2008.
- INFANTES, Victor, «Las Danzas de La Muerte: Génesis y desarrollo de un genero medieval (siglos xiii-xvii)», Salamanca, Universidad de Salamanca, Jan 1, 1997, p.21.
- JENEVOIS, Ana, *A pintura sobre tea*, s.l. Edícios do Castro, 1999.
- CRUZ, António J., «O risco da arte - A toxicidade dos materiais utilizados na execução e conservação das pinturas de cavalete», in *A Conservação e o Restauro do Património - Riscos, Prevenção, Segurança, Ética, Lei*, Lisboa, ARP - Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal, 2002, pp.27 - 41.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Traduzido por Manuela Pinto Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- KRANZFELDER, Ivo, Edward Hopper. «TASCHEN 25th anniversary! », Köln, TASCHEN GmbH, 2006.
- KÜHL, Beatriz M., «Cesare Brandi e a Teoria da Restauração» in *Revista Pós*, nº 21, São Paulo, junho 2007, pp. 198 - 211.
- LE GAC, Agnès, «Deontologia e Formação do Conservador-Restaurador. A criação da ARP», *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, Lisboa: ADCR, 5, 1996, pp. 10-11.
- «Tudo o que você quis saber sobre o Coche dos Oceanos e nunca ousou perguntar. Ou sobre o conceito de autenticidade e a ética de uma apresentação museológica», in *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, 8/9, Lisboa, ADCR, 1998, pp. 37-43.
- LEITE, Joana Gonçalves, *Aplicação das Técnicas de Espectroscopia FTIR e de Micro Espectroscopia Confocal Raman à Preservação do Património*, Tese de Mestrado em Engenharia, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Porto, julho 2008, pp. 08-15.
- LE GOFF, Jacques, «Permanências e Novidades», in *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol. II., Lisboa, Estampa, 1984, pp. 129-133.
- MANGORRINHA, Maria Angelina, *Sebenta das Aulas de Conservação e Restauro V*, IPT, 1999.
- MALCOM, Janet, «Good Pictures», in *New York Review of Books*, Vol. 51, Nº. 1, January 15th, 2004, pp.3-7.
- MANN, Thomas. *Freud and the Future. Life and Letters Today*, vol. 15, nº5, 1936.
- MARIE, Rose & HAGEN, Rainer, *Obra Completa de Bruegel*, «TASCHEN», Köln, Bendikt Taschen GmbH, 1995.
- MASSCHLEIN - KLEINER, Liliane, *Los solventes*, Santiago de Chile, Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración, DIBAM, 2004.
- MATTEINI, Mauro & MOLES, Arcangelo, *La Chimica Nel Restauro, I Materiali Dell'Arte Pittorica*, Settima Edizione, Firenze, Nardini Editore - Centro Internazionali del Libro, 1991.
- MENDES, Marylka & NUNES, B. A. Carlos, *Restauração: ciência e arte*, 3 ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ - Iphan, 2005.
- MOREIRA António, *O mosquito, uma máquina de histórias: exposição 29 outubro 2006 a 1 junho 2007*, Amadora, Câmara Municipal da Amadora- Centro Nacional de Banda Desenhada e Imagem, 2006.
- MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, D. ^{III} Miguel I - *Exposição Documentário por Ocasão das Comemorações do Centenário da sua Morte*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, abril 1967.
- NETO, M. J., «Carta de Cracóvia 2000, Os princípios de restauro para uma nova Europa». En *Património Estudos*, Lisboa: IPPAR/DE, 3: 2002, pp. 93-99.
- NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de Cuadros*, Könemann, Köln, 1998.
- NOBRE, Eduardo, *Dicionário de Calão*, «Círculo de Leitores», ed. nº 1702, Lisboa, Círculo de Leitores, 1985.
- ORTI, Mª Angustias Cabrera, Mª Angustias Cabrera, *Los Métodos de Análisis Físico-Químicos y la Historia del Arte*, Ed. 22, Granada, Monográfica Arte Y Arqueología - Universidad de Granada, 1994.

- PAINE, Sheila, « Early ambition and a vision of artistic nobility: Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) » in *Artists Emerging: Sustaining Expression Through Drawing*, England, Ashgate Publishing Limited, 2000.
- PASCUAL, Eva & PATIÑO, Mireia, *O Restauro de Pintura, A técnica e a arte do restauro de pintura sobre tela explicados com rigor e clareza*, Coleção Artes e Ofícios, Lisboa, Editorial Estampa, Lda. 2002.
- PAUL, Jean, «The Grotesque in Art and Literature», in *Wolfgang Kayser*, Bloomington, Indiana University Press, 1957, p. 55.
- PETTENKOFER, Max von, *Über Ölfarben und Conservierung der Gemälde, Galerien durch das Renegerations, Verfahren*, Zweite Auflage, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschwig, 1902, 1.ª Ed., 1870.
- PHILIPPOT, T. P., “Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peinture et de sculpture”. in *Studies in Conservation*, IIC, 5, 1960, pp. 61-64.
- PINHARANDA, João L., «Anos 50: uma década de fusão», in AA.VV., *História da Arte Portuguesa- Do Barroco à Contemporaneidade*, Pereira, Paulo, Terceiro Volume, Lisboa, Temas& Debates, 1999, p.593 - 606.
- PINTO, Cândida, *Snu e a Vida Privada com Sá Carneiro*, Alfragide, Dom Quixote - Leya, 2011.
- PINTO, Rodrigo, *Recordando o “Clenardo”*, Lisboa, S.A.R.L., 1962.
- PRATALI, Elena «Zinc oxide grounds in 19th and 20th century oil paintings and their role in picture degradation processes », *CeROArt*, 10 maio 2013, [Em linha] disponível em <http://ceroart.revues.org/32073>, [acesso a 20 de junho 2017].
- PORTO DA CRUZ, Visconde do, *Danças Madeirenses*, Edição de S.C.O.T., Lisboa, 1946.
- RIEGL, Alois, *O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaios Estéticos*, «Arte e Comunicação», Lisboa, Edições 70, Lda., abril 2013.
- ROCHA DE SOUSA, João, *Exposição de Alunos da E.S.B.A.L.*, (exposição realizada em Lisboa, Embaixada de Espanha, junho de 1964). Ministério da Educação - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964.
- ROLDÁN, Clodoaldo, «EDXRF analysis of the Pentecost Triptych from the “São Pedro de Miragaia” church (Porto, Portugal) », *Radiation Physics and Chemistry*, 82, 2013, pp.7-11.
- ROSA DIAS, Fernando, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre Guerras (1914-1940)*, Campo da comunicação, 2011.
- RUSKIN, John, *The Stone of Venice, The Fall*, Volume 3, Kent, Orpington - George Allen, 1886.
- SANTOS SIMÕES, J. M., *XXVI Missão Estética de Férias - exposição de trabalhos da XXVI missão estética de férias*, (exposição realizada no Funchal, 03 out. de 1963). Funchal, Academia Nacional de Belas Artes, 1963.
- SCHERRER, N. C. *et al*, «Synthetic organic pigments of the 20 th and 21st century relevant to artists paints Raman spectra reference collection”, *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 73, 2009 pp.506-524.
- SECCARONI, Claudio, Moio, Luchinat, Cristina Acidini, *Fluorescenza X, Prontuário per lânalisi XRF portatile applicata a superfici policrome*, Nardini Editore, Firenze, 2002.
- SERUYA, A. I., *Cadernos de Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2001.
- SILVA, A. F., “A (s) Ciência(s) do Património: Notas para a fundamentação e enquadramento da Conservação e Restauro”, in *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, Nº1, 2002, p. 215.
- SILVA, Jorge Figueira, «Tremura morreu Chino continua», in *Diário de Notícias*, Madeira, Nº 48546, Ano 117, maio, 1995, 26, p.1. [Em linha] disponível em <http://maritimosaudade.blogspot.pt/2012/04/os-imortais-do-csm-antonio-tremura.html> [acesso a 20 de junho 2016].
- S. KING, Sara, «Disparities and deformations: our grotesque » *International Site Santa Fe Biennial*, Santa Fe, 2004/2005, pp.10-30.
- SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES (SNBA), *1º Salão de Claro-Escuro*. (exposição realizada em Lisboa, Embaixada de Espanha, jan./fev. de 1964), Lisboa, SNBA, 1964.
- SONTAG, Susan, *On Photography*, New York, Anchor Press, 1997/1990.
- STUART, Barbara, *Analytical Techniques in Materials Conservation*, Chichester, John Wiley & Sons Ltd., 2007.
- SZMELTER, Iwona, “Theory and practice of the preservation of modern and contemporary art: complex tangible and intangible heritage”, in *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art, Reflections on the Roots and the Perspectives*, (Coord. de Ursula Schadler-Saub e Angela Weyer), Londres, Archetype Publications Ltd., 2010, p.101-119.
- TEODORANI, Alda, «Dança Macabra», *exclusivo FMR / L+arte*, (tradução e adaptação do italiano Paula Brito Medori), Nº9, Out/Nov., 2005, pp.70-94.
- TILLY, António & SILVA, Hugo, «Krasmann, Georg Thilo» in AAVV, *Enciclopédia de Música em Portugal no Séc. XX. L-P*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1ª edição, nº4, Lisboa, Temas e Debates - Circulo de Leitores, fevereiro - 2010.
- TUNA, José M. Rodrigues, *Caracterização in-situ de eflorescências e de outros compostos salinos em paramentos*, Dissertação para a obtenção do Grau de Mestre em Engenharia Civil, IST, Lisboa, 2011, pp.12-15.
- VALENTE, António Carlos, *As Artes Plásticas na Madeira (1910-1990), Conjunturas, Factos e Protagonistas do Panorama Artístico Regional no século XX*, Volume I, Tese de Mestrado em História da Arte, Universidade da Madeira, Madeira, 1999.
- VILLARQUIDE, Ana, *La pintura sobre tela II: Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*, San Sebastián: Editorial Nerea, 2005.
- VILASALÓ, José Mª Parramón, *As Bases do Desenho Artístico*, «Curso Completo de Desenho e Pintura», Ed.3685, Barcelona, Parramón Ediciones, SA, Circulo de Leitores, setembro 1994.

As Bases da Pintura a Óleo, «Curso Completo de Desenho e Pintura», Ed.3688, Barcelona, Parramón Ediciones, SA, Círculo de Leitores, maio 1994.

Pintura a Aguarela, Marcadores, Acrílico e Aguada, «Curso Completo de Desenho e Pintura», Ed.3689, Barcelona, Parramón Ediciones, SA, Círculo de Leitores, dezembro 1994.

VIÑAS, Salvador Muñoz, *Contemporary Theory of Conservation*, London -New York, Routledge-Taylor & Francis Group, 2005.

WERTENBAKER, Lael, *The World of Picasso, 1881-1973*, «Library of Art», New York, Time-Life Books, 1977.

ZOQUETE, Afonso, «LAPA», in AAVV, *Nobreza de Portugal e do Brasil*, Afonso Eduardo M. Zoquete, Vol. II, Lisboa, Editorial Enciclopédia Lda., 1960.

Estilo bibliográfico: norma NP 405 no texto nas referências bibliográficas e na bibliografia geral.

AGUIAR, José, *Referências bibliográficas: manual de normas e estilos*, serviços de biblioteca, informação documental e museologia (sbidm), 6ª edição, Bibliotecas da Universidade de Aveiro, 2010.